الفصول الأربعة

مجلة فكرية ثقافية تصدر مرة كل ثلاث أشهر عن رابطة الأدباء والكتاب الليبيين بدولة ليبيا

ملف العدد: الجنوب الليبي



الأعياد الدينية في الأدب التباوي

انطباعات رحالة إنكليزي في ليبيا

موسوعة الجهل النسبي

العدد 121 السنة 31 أبريل – ربيع 2019

الفصول الأربعة

مجلة فكرية ثقافية
تصدر مرة كل ثلاث أشهر عن رابطة الأدباء
والكتاب الليبيين
دولة ليبيا

المشرف العام
د. خليفة صالح احواس

رئيس التحرير:
رامز رمضان النويصري

مدير التحرير:
خالد درويش

منسق التحرير:
عوض الشاعري

هيئة التحرير:
عبدالرحمن جماعة
علي المقرحي

القسم الفني:
جمعة الترهوني



العدد: 121
السنة 31
أبريل – ربيع
2019

للمراسلة:
البريد الإلكتروني:
Alfosool.al4@gmail.com

في هذا العدد

كلمة الفصول:

الجنـوب الـوتـد	رامز النويصري	6

ملف العدد:

موجز تاريخ فزان	الطاهر اعريفة	11
لسان الصحراء	عائشة الأصفر	13
سبها.. مشروع مدينة لم يكتمل	أحمد ناصر	22
الأعياد الدينية في الأدب التباوي	امراجع السحاتي	24
"واو" الواحة الضائعة وحتمية الفشل	د.علي محمد برهانة	30
أمسية الأربعاء	عبدالرحمن جماعة	45
شخصيات جنوبية	الطاهر اعريفة	48

أقواس ثقافية:

خفايا الحس الشعري الفلسفي وجمال اللغة في نص الشاعر الشريف حسن بوغزيل	عائشة بازامة	54
الدراما النشأة والمفهوم	عبدالباسط الجهاني	62
محمد الصغير أولاد أحمد: شعريّة الهامش	- رياض خليف	83
ثقافة الرمز والعلامة التراثية والأثر الفنّي	د.شريفة بن زايد	90
انطباعات رحالة إنكليزي في ليبيا (النص كاملا)	بدرالدين الورفلي	94

إبداعات السرد:

أم بسيسي	محمد عياد المغبوب	102
الحبل الذي تدلّى من السماء	أحمد بشير العيلة	105
شجيرة طين القلب	حسام الدين الثني	109

في هذا العدد

إبداعات الشعر:

سيد الدهشات	عمر عبدالدائم	112
دعاء	جمعة عبدالعليم	115
يَا رَسُولَ الْهَوَى وَ وَهْمَ الْحَيَارَى	فتحي بو امنيصير	118
دماء ودموع	ميلاد عمر المزوغي	121
اغتصاب وردة حمراء	رأفت بالخير	123

متابعات:

رابطة الادباء والكتاب الليبيين تشارك في أعمال المؤتمر العام الـ27 للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب	126
اتفاقيات تعاون ثقافي توقعها رابطة الأدباء والكتاب الليبيين	128
صدور النص الليبي الحديث بالإنجليزية	129
الساحة الثقافية الليبية تفقد أحد رموزها الأدبية	130
الشاعر فرج أبوشينة في ذمة الله	132
أدباء وكتاب ليبيا يحتفون باليوم العالمي للشعر	133
ملف العدد القادم: ثقافة الاختلاف	134

خاتمة:

موسوعة الجهل النسبي	د.الصديق بودوارة	136

تنويه:

- المواد التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها.
- المواد الواردة إلى المجلة لا ترد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية بحتة.
- لا تقبل صورة عن المادة المقدمة للمجلة، بل المخطوط لأصل.
- مواعيد نشر المواد المجازة يخضع لخطة التحرير.

شروط النشر بمجلة الفصول الأربعة:

طبيعة المجلة: فكرية ثقافية.

1- أن يكون المقال أو البحث من إعداد الكاتب نفسه.

2- ألا يكون تم نشره في مجلات تشبه طبيعة النشر في مجلة الفصول الأربعة، أو تم تداوله إلكترونياً..

3- توفر شروط المقال من الناحية اللغوية والفنية. وألا يتعدى حجم المقال 5 صفحات (A4)، بحجم خط 14، بمسافات مفردة.

4- توفر شروط البحث العلمي في كل بحث مرسل إلى المجلة. وألا يتعدى حجم البحث 10 صفحات (A4)، بحجم خط 14، بمسافات مفردة.

5- في خصوص الترجمات، لابد من بيان اسم وسيرة الكاتب المترجم له.

6- النصوص الإبداعية، من شعروقصة، أو نص مفتح، هي نصوص مخصصة للنشر بالمجلة، ولم تنشر سابقاً، على ألا يتعدى حجم النص الشعري صفحتان (A4)، بحجم خط 14، بمسافات مفردة، وألا يتعدى حجم النص القصصي، أو النص المفتوح 3 صفحات (A4)، بحجم خط 14، بمسافات مفردة.

7- للمجلة الحق في نشر أو عدم نشر المادة المرسلة إليها، مع إبداء الأسباب لصاحب العمل من أجل التوضيح.

8- ترسل المواد على إيميل المجلة: alfosool.al4@gmail.com

كلمة الفصول

- الجنوب الوتد – رامز النويصري

الجنوب الوتد

رامز النويصري

تعكس المعالم الطبيعية، والشواهد التاريخية ما عرفته منطقة الجنوب الليبي من عنى على المستويين؛ الحياة الطبيعية، والحضارة الإنسانية، فهذه المنطقة التي يعود تاريخ الحياة فيها إلى آلاف السنين كانت مسرحاً للكثير من التغيرات، التي تكشفها تضاريس ومعالم المنطقة جغرافياً، وأيضاً أرضاً خصبة ورافداً مهماً للحياة البشرية والحضارة الإنسانية، التي أثرت فيما حولها من مجتمعات إنسانية وحضارات استلمت منها شعلة المعرفة. وما المومياء السوداء، وأهرامات الحطية، إلا بعضاً مما أعطته هذه المنطقة وقدمته.

ولا لعلي لا أخفيكم ولعي بهذه المنطقة، بما تحويه من أسرار، وما ترويه من أساطير، لعل أهمها أنها كانت أحد المناطق التي نزلها الفضائيون، الذين تركوا آثارهم وتخطيطاتهم على كهوف تاسلي، وأنها كانت على اتصال بحضارة (إطلانطا) الضائعة. وهي قناعة ترسخت في مبكراً تأثراً بقراءتي لكتاب الرائع "أنيس منصور"، وهو (الذين هبطوا من السماء)، ومن بعده كتاب (الذين صعدوا إلى السماء).

الجنوب الليبي، ليس مجرد جغرافيا، بقدر ما هو عمق وركيزة تستند إليها ليبيا كوطن في مواجهة البحر، الذي جلب إليها الكثير من الغزاة، والباحثين على المغانم على مر العصور. يسقط الساحل، ويظل الجنوب عصياً على من سعى إليه، فطبيعته الجغرافية، منحته الحصانة التي حافظ بها على نفسه، وعلى تراثه، على العكس من الساحل الذي تأثر بمن مروا وسكنوا به، وتركوا فيه بصماتهم ظاهرة، ومازالوا! ومازال يتأثر!

بذهابنا أكثر، سنكتشف حجم التراث المعرفي لهذه المنطقة، والروافد التي تغذى منها على مر التاريخ، حتى حظي بهذا العمق، الذي يمنحه القوة والاستمرار بثقة، ومقاومة التأثيرات الثقافية الوافدة، كما نكتشف صلاته الكبرى باعتباره مدخل أفريقيا الذي عبره المستكشفون، فمدن الجنوب الليبي كانت محطات مهمة في طرق التجارة لعصور، صدّرت واستقبلت واستوردت ونشرت العلم، ومازالت الكثير من منارات العلم في أفريقيا تشهد وتدين لمدن الجنوب الليبي بفضلها في تقديم العلوم والمعارف، وتكوين الشيوخ والعلماء.

هذا التوسع الأفقي أرضاً، والرأسي تاريخاً وثقافة، منح الجنوب الليبي ثراءً انعكس في ثقافة سكانه، وغنى في حجم التنوع، ولعل الناظر إلى سكان الجنوب سيكتشف احتفائهم بالألوان وحضورها الكبير في الحياة اليومية. هذا دون أن نغفل التراث الغنائي والموسيقي كان الرافد والقاعدة التي ارتكز عليها الغناء الليبي في مجموعة من الأغنيات الملهمة والحاضرة، وما المرسكاوي إلا جزء من هذا التراث، والذي يملك القدرة على بث الفرح والنشوة في قلوب الليبيين جميعاً، والقادر على تحريك أجسادهم والتقائها في حلبة الرقص.

هذه الأرض الخصبة، كانت معينا، ولا زالت، لمبدعي ليبيا في شتى أجناس وأشكال الإبداع، وأكاد أجزم أن هذا الحضور لم يستثني أياً من مبدعينا، أو أنها لم تكن الصحراء -وما تمثله من قيمة معرفية وجمالية- مادة ملهمة وحاضرة في نص، أو لوحة، أو صورة.

كما إن هذه البقعة الجغرافية من الأرض الليبية، قدمت مجموعة من المبدعين في مختلف أشكال وصور الإبداع، وبعيداً عن الأسماء، فإنها حلقت محلياً وعربياً وعالمياً، وأضافت للثقافة والأدب الليبي الكثير، خاصة وإنها أعادت إنتاج الموروث المعرفي للمنطقة، وما تحتويه من جماليات وصور فنية.

هذا دون أن ننسى إسهام رجالات الجنوب في النضال الوطني إبان الغزو الإيطالي، ومسيرة الاستقلال، وبناء ليبيا الحديثة.

الآن يمكنني الإجابة؛ لماذا ملف مجلة الفصول الأربعة، لهذا العدد عن الجنوب؟

بعد كل ما تقدم!

سعينا من خلال هذا الملف، إلى محاولة إعادة الاعتبار لهذا الجزء من ثقافتنا المحلية وتأكيد ما له من أهمية وحضور في ثقافتنا الليبية، وترسيخ مفهوم التنوع الثقافي للبلد الواحد، الذي يكسبه قوة حاضرة، وتمكنه من مستقبله، بعيداً عن اللعبة السياسية.

وأعتقد إن ما يقدمه الملف من مواد وموضوعات قدمت صورة واضحة لما يمتلكه هذا الجزء الغالي من ليبيا، من تراث معرفي. فموضوعات الملف تنوعت بين التاريخي، والاجتماعي، والأدبي والثقافي، والتعريف ببعض الشخصيات الجنوبية.

هذا الملف نحسب أنه إضافة لرصيد المجلة، التي دأبت على تأكيد أهمية التنوع الثقافي الليبي، وليبيا الواحدة.

الملـــف

- موجز تاريخ فزان - الطاهر اعريفة
- لسان الصحراء - عائشة الأصفر
- سبها.. مشروع مدينة لم يكتمل - أحمد ناصر
- الأعياد الدينية في الأدب التباوي - امراجع السحاتي
- "واو" الواحة الضائعة وحتمية الفشل – د.علي محمد برهانة
- أمسية الأربعاء - عبدالرحمن جماعة
- شخصيات جنوبية – الطاهر اعريفة

الجنوب الليبي



يمثل الجنوب الليبي جزءً ثقافياً مهماً، وبعداً جغرافياً يزيد من جمال فسيفساء الثقافة الليبية وتنوعها المعرفي. مجلة الفصول الأربعة تفتح ملفا خاصا بالجنوب الليبي ثقافياً من خلال المحاور التالية:

البعد الثقافي والتاريخي للجنوب الليبي.

التنوع الثقافي والاجتماعي.

محطات تاريخية.

أعلام وشخصيات.

الجنوب الليبي وتمظهراته في الأدب الليبي.

موجز تاريخ فزان

إعداد/ الطاهر اعريفة

اسم فزان عند ياقوت الحموي يرجع الى فزان بن حام بن نوح عليه السلام، أما عند أحمد ناجي في كتابه (طرابلس الغرب) فهو يرجع الى اسم البطل الليبي فزان الذي واجه القوات الرومانية عند زحفها على المنطقة سنة 19 قبل الميلاد.

هذا عن الاسم، أما عن حدود الإقليم فعند بطليموس في القرن الأول الميلادي في كتابه (الجغرافيا) فإن حدود بلاد الجرمنت تبدأ من نهر (نوفاجرادا) البي الكبير الى بحيرة نوفا (بحيرة تشاد).

وتدل الرسوم الحجرية أن منطقة فزان كانت آهلة بالسكان منذ فجر التاريخ. لكن شهرة الإقليم ترجع أهميتها الى قبائل الجرمنت التي استوطنت المنطقة. وامتهنت الزراعة خاصة زراعة أشجار النخيل، وشيدت القرى والحصون والمدن ومنها العاصمة جرمة. وربطت العلاقة بين بلدان وسط أفريقيا وبلدان البحر الأبيض المتوسط بتأمين الطريق الصحراوي الذي يربط بين شمال أفريقيا وجنوبها.

ونظرا لأهمية هذا الطريق في التجارة حيث الذهب والرقيق وسن الفيل والحيوانات المستظرفة، فقد احتلها الفينيقيين سنة 750قبل الميلاد، كما حاول الرومان الشيء نفسه سنة 19قبل الميلاد حتى الفتح الإسلامي سنة21 هجرية. وفي القرن الثاني الهجري وقعت فزان تحت النفوذ الإباظي.

سنة 306هجري تكونت فيها دولة بني خطاب وكانت عاصمتها زويلة وتتبع الدولة الفاطمية حتى سنة 568 هجرية. وقد سكت بها عملة ذهبية موجودة الآن بمتحف طرابلس وذلك في عهد الخليفة الفاطمي العزيز بالله. وتيمناء بزويلة، ودورها في تثبيت أركان الدولة الفاطمية، أنشئت بالمهدية في تونس مدينة مجاورة

تسمى زويلة، كما أنشئت حارة زويلة وباب زويلة بالقاهرة القديمة.

سنة 1577م استولى امحمد الفاسي وكان رئيس ركب الحجاج المغاربة على فزان، وأنشأ بها دولة أولاد امحمد عاصمتها مرزق استمرت حتى قضى عليها يوسف باشا القرمانلي سنة 1812م.

سنة 1914، وصلت القوات الإيطالية الى فزان بقيادة الجنرال مياني ولم يستمر بقاؤها طويلاً بفعل المقاومة الوطنية حيث خرجت من فزان سنة 1915م. ولم تستطع ايطاليا الوصول مرة أخرى الى فزان حتى سنة 1928م.

وفي سنة 1943م دخلتها فرنسا بقيادة الجنرال لوكلير وقامت بها انتفاضة مسلحة بقيادة عبد القادر بن مسعود سنة 1949م، وذلك بمهاجمة القوات الفرنسية في قلعة سبها. وقد تم قتل جميع المشاركين في الهجوم وإحراقهم بالنار. وكانت أحد الأسباب التي ساهمت في منح ليبيا استقلالها، واقنعت الدول الاستعمارية بأن هذا الشعب القليل في عدده، الضئيل الامكانيات، القوي بإرادته يرفض الهيمنة الهيمنة والتسلط، ويتوق الى الحرية والاستقلال. وهكذا صدر قرار الأمم المتحدة بالموافقة على استقلال ليبيا بأقاليمها الثلاثة، برقة وطرابلس وفزان.

لسان الصحراء

عائشة الأصفر

هو ليس عنواناً أدبياً إذا أدركنا أنّ للصحراء حديثا وهمسا ورسما هو لغةٌ تسيلُ من مشاربها وبطونها، تتنوع وتتلون عند كل هضبة وحوض لتحكي لنا فيه قصة أمة، وثقافة شعب، وتاريخ حضارة، وهل اللغة بأشكالها غير اللسان وهل غيرها ناقلاً للثقافة والتراث؟ فكيف إذا اتّسع المكان كصحرائنا! ولأن الجنوب الليبي كله هو الصحراء من مصر شرقا حتى الجزائر غربا فإن "فزان" موضوع لهجاتنا هي ذلك الجزء الجنوبي الغربي منها والذي تعيش فيه قبائل العرب، والتوارق والتبو، والجالية الإفريقية.

ولتضييق دائرة البحث ليكون أكثر جدوى سنختار مدينة "سبها" نموذجا لتنوع اللهجات فيه (في الجنوب)، باعتبارها العاصمة الحالية للمدن الجنوب غربية، وملتقى الوافدين منها والذين استوطنوها مع أهلها الأصليين بحثا عن العمل والدراسة والحياة المدنية حال حركة التاريخ المعروفة، زد حركة النزوح الكبيرة التي شهدتها مدن الحرب في السنوات الثماني الأخيرة .

هؤلاء الوافدون جاءوها محملين بثقافتهم لغة ولهجة وطقوسا.

اتساع الجغرافيا وتنوع الثقافات خلق تنوعا ثقافيا شكل الهُويّة الصحراوية الفزّانية حضرا وبدوا، والتي امتزجتْ وأثّرتْ وتأثّرتْ بما وجدته لدى سكان سبها الأصليين أحياء (الجديد، والقرضة، وحجارة)، على أن نشير أن اللغات غير العربية قد انحصر تداولها بين أصحابها .

أقدم أحياء "سبها" الثلاث هي "الجديد" و"القُرْضَة" و"حَجَارَة"، ثم اتسعتْ لتشمل أحياء "اقْعيَّد" و"المَهْديّة" و"المَنْشيّة"، و"سكّرة" و"عبدالكافي"، و"الناصرية" و"الطيّوري". اندمجتْ اللهجات بفعل الاختلاط والتواصل

والحاجة المعيشية والعمالة، وكان للاختلاط في المدارس الأثر الأكبر في نقل اللهجات وانصهارها، اندمجت اللهجات سواء في بعض الأحياء التي غلبَ عليها الاختلاط من كل الأصول، أو حتى تلك التي تحوصلتْ دون قصد على أصول معينة .

وحيث لا يمكننا حصر كل اللهجات في هذه الورقة المتواضعة فسنكتفي بالأبرز والسائد منها والمرتبط بتعريفات ومدلولات التحيّة والعلاقة الاجتماعية والمقتنيات المنزلية والتعابير المتداولة وغيرها.

لأقول لكم بداية :

.السلام عليكم

.ومَرْحَبَا.

.وخِيرْ عليكمْ.

فكلها لإفشاء السلام باللهجة المطروحة.

تعابير أخرى للتحيّة:

عَافْيّة؟ شجّو؟ فهي إلقاء مصحوب بسؤال عن الحال؟

شْجّوْ؟ اختصارا لكيف الجو؟ والقصد كيف الحال؟

عافية؟ تعني هل أنتَ بعافية؟ وهي فصيحة .

وتعني أيضا عند البعض " نار الوقود المنزلية" تخفيفا وتشذيباً لوقع الكلمة.

.(مَا ايَجَانْ)، (مَا دِرْ تُولهِدْ):: تعني عند التوارق كيف الحال؟ والسؤال عن الصحة؟

.(الْخِيرْ غَاسْ): اللغة التارقية تعني (إننا في خير) وهي ردا على (مَا ايْجَانْ) و(مَا دِرْ تُولْهِدْ).

.(واصُوْلّوْ)، (أنْدِيييسْكِي): باللغة التباوية للتحية والسؤال عن الصحة.

.(كَلالاهَا يَا) و (كَلاَلاهَارَا) تحية السلام بلغة " الهوسا ."

ومن المُصْطلحات الدّخيلَة للتحيّة:

.عافيّة جدّي؟: مصطلح واسع الانتشار، ومعروف للجميع، لكن يقتصر استخدامه على شباب أحياء معينة.

وإذا كانت التحية تقرب العلاقات والتي تتسم بالترابط الاجتماعي، والامتداد الأسري فلا يكاد يخلو بيت من وجود الجد والجدة والعم والعمة واقعا فعليا أو تواصلا لا ينقطع مع الأعمام والأخوال فلابد لنا من تسمياتها يقال:

.للجدّة: جدّاي، جتّي، حتّي.

.للوالد: أُبُوي، باتي، سِيدِي. والأخيرة تطلق أيضا على العم عند بعض الفئات.

.للزوجة: رِفِيقْتِي، هَلِي، اعْيَالِي، واشُوزِي، مَرْتِي، امْرُتِي، مَرَاتِي، البيتْ.

.لأم الزوج، وأم الزوجة: عَمْتِي.

.لزوجة العم: عَمْتَي، ودِيدَاي، ودَادَاي.

ولم تُستثنى زوجة الأب فيشار إليها كما زوجة العم: عَمْتِي، دِدَاي، ودَادَاي.

في مجتمعاتنا:

.يشار للذكور صغارا وكبارا :

الشبّابْ، لَوْلادْ، العَويلْ، الضّرَارِي، الضناوين، الضنا .

أما للذكور الصغار منهم فقط: لِعْيَالْ، الذّر، الضْنّي، الصْغَارْ.

وللفتيات: لفْتِيّه، لبْنتّه، البنَاتْ، البنَاويتْ.

.في حين ترّاس: تعني رَجُل.

بالنسبة للضمائر:

للمتكلم: أنَا، أَنِي، نْي، نِي، إيْنَا

أما لأسماء الإشارة:

.هِنَا، هانايا، هَانَا، هانيتا، هانيتاه. (بمعنى هُنا)

.أَهُوَّا، أَهُوَّكْ، هِذَا، هَذَا، هَضَا. (بمعنى هذا)

.أهِيّه، هاذيكَ. (للمفردة) .

أهنّه، أَهِنْ، أهنّكْ، وهاذيكنّ (لجمع النسوة) .

هَاذُومْ، أَهَمَّكْ. أهُمْ، هاهُمْ، هَاهُمْمّا، هَا هُمْمّك، أهُمْمّه (إشارة للذكور).

هَضَاكْ، هَضَاكَ، هَوينَهْ. إشارة للبعيد.

هَوِينَه؟ هي أيضا تعبير مزاجي على انتهاء اللقاء والاستئذان بالمغادرة .

وفي سياق الإشارة تحضر الاتجاهات:

أمامك: قدّامَكْ، طُولْ، في وجْهكْ، فْالسْقَمْ.

قربك: احْدَاكْ، بْحْدَاك، قِدْوَكْ .

خلفك: وَرَاكْ.

ادْنَ، ادّنّا، حَوّلْ، زِيحْ، أكْحَزْ، بَالَكْ: بمعنى تنحّى قليلا أو افسح لي مكانا، وتفيد أيضا (اتركني وشأني) حسب الموقف.

في ثقافتنا وتعاملاتنا لا نولي قيمة للزمن، ولا نحسب حسابا للوقت وهذه في

الحقيقة إحدى مآسينا ومما يقال للتعبير عنه :

لْيكْ، الْييكْ، ما زال: وتعني لم يحنْ الأمر بعد.

توا: وتعني الآن.

دُوبَه: منذ قليل.

بكري: تعني مبكراً، أو حدثَ قبل وقت ليس بالقليل .

لكننا نحاول التعبير عن الأحجام بأكثر دقة لتبدو صيغة التصغير والتكبير ظاهرة للعيان:

بمعنى صَغير أو قليل:

اصْغيّر، دُوبِنَّاشْ، طَشّة، تْشِيشَة، كُنّي، كُنّيْتِي. والأخيرة بدأت تتلاشى .

(مَاهْنَاكْ شَي): تعبير عن التناهي في الصغر. أي أن الموصوف من الصغر كأنه لا شيء.

وبمعنى كثير:

واجِد، يَاسِرْ، دِنْيَا، خِيرْ يَاسِرْ، مالاَحَدْ، اللهْ يْبَارِكْ.

نتوقع أنّ أشدّ الناس دهشةً هُم أولئك العقلاء والفلاسفة، لكن في الواقع المَعِيش فاقهم البُسطاء دهشة فهم يتعجبون من كل حدث، لسنا بصدد الدهشة من جمال النساء أو الخيل أو سحر الطبيعة التي يجمع الكل عندها على (الله!) أو (سبحان الله)، أو (رائع)، لكننا بصدد التعجب أو الاستغراب أو الاستنكار وسط الحديث أو السلوك مما هو غير مألوف فيقول المتلقي مندهشا:

يَخَا!، خَا!، يا ا .!

سَبَنَهْ: اختصارا لـ (سبحان الله).

أووووف: وهي حديثة ومحدودة الفئة والاستعمال.

قد نكتفي على الإيجاب بـ إيّه، وأيوه (نعم).

وعلى النفي بـ(لا). أو (إلّا) بتضخيم وتضعيف اللام، أو حتى بإيماءَة رأس، لكن وفي سياق النفي تعترضنا للرفض كلمات وتعابير مختصة ومختلفة، وأحيانا في تغيير حركة فقط لهجتنا فنقول:

ما نْبّي، مَانِي، مَا نِيْشْ: للمفرد المتكلم

مَا يْبّي، مَانَهْ، مَابَا، ما باشْ، ما يِبيّشْ، مَا عِينَهْ: للغائب.

.ما يبّن، مَا يِبَنْ مَانْهِنْ، مَا يِبَنَشْ، مَا عِينْهِنْ: لجمع النسوة.

ولابد لنا من التعريج على كلمات الأخذ والعطاء لاحتياجنا لذلك :

.أعْطِيْني، عَطْنِي، عَطْنِي إياه، مِدْلِي، هَاتْ: بمعنى أعْطِني .

.خُوذْ، هَاكْ. قِلْ، شِدْ: (بمعنى خُذْ).

(شِدْ) أيضا تفيد احزم ولا تتهاون .

.سيّبْ، خلّي، خَلّي عنّك، بَطّلْ. فُوتْ: وتعني (أُتْركْ).

أو لا تكترثْ للأمر.

يعتمد سكان الجنوب في واحاته على الزراعة وإنتاجها، ويهتمون بمزارعهم والتي تأوي ماشيتهم، وتجد فيها عائلاتهم متنفسا انقطع مع ظروف الحرب وتعذر الوصول إليها، فهي تكون عادة في الأطراف .

.المزرعة، السانية: كلاهما تعني مزرعة. وقليلا ما تطلق السانية أيضا على البئر.

.الْمْعَطَنْ: وتفيد البئر.

.الْغَمَقْ: البلح الأخضر يسقط قبل نضجه وهو لذيذ الطعم.

.الصّيِصْ: بلح أو تمر توقف عن النمو (بدون نوى).

.جُرُو، فَقّوسْ: من الخضروات وتعني "الخيار."

.جُرُو: كذلك تعنى صغير الكلب.

.قَنّانْ، جَرُّومْ: الرغيف الصغير من خبز التنور.

.التّنُور: " فصيحة"، ما تُحمى فيه النار ليُخبز فيه الخبز،وهو برميل اسطواني من الحديد عادة وأحيانا من الطين، يوضع في حفرة بالأرض، أو فوقها وقد يكون متنقلا . بردقالش، بليبشة، البَقَلْ: نبات " البَقْلَة". يُعَد منه الْمَرق، وقد يستخدم في يَدِم (الفتات) أيضا .

.(لفتات): أكلة منتشرة ومعروفة، مِن رقائِق خُبز التّنور تُغمر بالمَرَق المتنوع الإعداد.

.درّابَة: وهي البامية. ويصنع منها آداما يسكب على العَصِيدَة، وتُسمى (عَصِيدَة دَرّابة)، تعرفها أغلب البلاد الأفريقية، والعَصِيدة دقيق مطبوخ في الماء وهو يَغلي ليكون عجينة متماسكة، تُعصّد بخشبة تُسمى مغرف، ثم تشكل كرة كبيرة في إناء، ويُسكب عليها ما يرغب فيه معها. وتُعرف بأشكال مختلفة في البلاد العربية. (وتوجد حديثاً في الأسواق عجانة كهربائية) .

.الخُرطان: أيضا من انتاج المزارع وهي سيقان الشعير أو البرسيم يجفف ويكبس على شكل حزم، ويصير علفا للماشية .

.يِكْلِفْ: " يُعلف الحيوان" أي يربيه للذبح .

طراز البيوت في "سبها" مختلف ومتنوع في الحي الواحد، وتتشابه الأحياء في هذا فتبدو متجانسة، ففي الحي الواحد تتجاور العمارة الحديثة والواجهات الباذخة مع بيت شديد التواضع وآخر أفضل حالا. ومهما كان وضع البيت فلابد وأن يحوي المطبخ والمرافق والمربوعة، ودار لقعاد أو تنوب عنها الصالة في ذلك .

.المربوعة، الصالون، إشارة لغرفة الاستقبال.

.دارْ لقعادْ: إشارة لغرفة الجلوس.

.السَيّاجْ، الحَلاّق، اللاّيْدَة: للفناء الخارجي .

.الْمَنْوَر: لأي فناء داخلي غير مسقوف.

.(لِفْرَانْدَة): البهو أو الشرفة.

.السّلَخَانَة: حوض خارجي بفناء المنزل يبنى في العادة خصيصا لغسل الأواني، وما يترتب عن الذبح في المناسبات والأعياد. تطلق السلخانة في الأصل على مقار بالمدينة لذبح كل أنواع الماشية. وإليها نُسِب اسم السّلخانة المنزلية.

.الباب الوَرّانِي، الخُوخُة: في إشارة إلى الباب الخلفي للمنزل.

.الرّوشَنْ، روشانة، بَنْجَر: تفيد النافذة .

.....و"بنجر" مصطلح نادر الاستخدام.

ومن المشاهد المكانية:

المَقْبَرَة، المدينة، الْجَبّانَة: إشارة إلى المقبرة.

واستكمالا للمصطلحات المكانية المتعلقة بالمنزل وتقاسيمه لابدّ لنا من الإشارة إلى ما يؤثثها من مقتنيات منزلية يقال:

.صِحْن، تبْسي، أَسِيتْ: للصحون الصغيرة.

.قصعة، صونيّة، قِعِدْ، طاسة، طَاوَة: تطلق على الصحن الكبير الذي يقدم لأربعة أفراد أو أكثر.

.طَاوَة، كَاسْ، طَاجِينْ: وعاء مُتَعدِد الاستعمال للقلي أو الخبز او التحميس.

.الكَرُو، الْمِهْرَاسْ، المِسْحَاْن: تعني (المِدَق). سواء المعدني أو الخشبي. وفي حين البعض يحصر (الكرو) على مِدَق

الخشب نجد آخرين يطلقونه على مدق المعدن، وكذلك (المهراس) و(المسحان).

.مَالْقِي، شرّابْ، كُورَة حِجْلْ: مدلول لإناء الشُرب بسعة لتر تقريبا، والاختلاف أن (المَالْقِي) قد يكون من الزجاج، أو مثيل الأخريات التي هي فقط من المعدن أو الفخار، أنوّه أن (حِجْل) تفيد نوعا من الأسورة، وهنا "فصيحة"، و(حَجَلْ) بفتح الحاء والجيم، هي من الإبل والخيل (أبيض الرجلين الأماميتين) .

.المُشُطْ، المِسْلاتْ، الخَلاّصْ: تعني المُشْط (ما يسرّح به الشعر) .

.الصَنّة، الرّيحَة، العِطِرْ: تفيد العطور .

.مفرش، بُخْشَة: قطعة قماش، توضع عليها صحون الطعام عند الأكل.

وليس غريبا بل هو ظاهرة، وجود أكثر من معنى للكلمة الواحدة كما صادفنا في تعريفات سبقتْ، لنجدَ هنا مثلها:

.تَمْشيِطْ: من الكلمات المستحدثة والمنتشرة بكثرة، وليدة الحرب، في الأصل تعني تفتيش وتطهير المكان بعد احتلاله.

وتعني هنا في اللهجة الاستيلاء على ممتلك الغير.

يقال مَشّطُوه: أي أُخِذ منه ما بحوزته عُنوة.

.التمشيط: تسريح الشعر.

.التمشيط: تشكيل شعر المرأة ضفائر. (فصيحة).

من التعابير التي تفيد معنيين أيضا:

.هَنّيني: تعني قدّم لي التهنئة.

وتفيد أيضا، دعني أعتمدُ عليك في هذا العمل .

كلمات أخرى تفيد معنيين:

.هَرِيسَة: معجون الفلفل الأحمر الحار (كما في سائر مدننا).

.(هَرِيسَة) أيضا مطبوخ الشعير في المرق للأكل، وخاصة في مناسبات معينة كبعض الأعياد.

.اسْلاطَة: نوع من الخضروات .

.اسلاطة: أكلة مُشكّلة من الخضروات وقد تُخلط ببعض الإضافات للنكهة .

.سلاطة: بمعنى اختلط الأمر .

.سوق: مَحلاّت البيع المختلفة. فيقال: (ماشْيِينْ للسوق، ماشْيينْ للمحلات).

.سوق: تعني أيضا (موضوعا أو برنامجا)، فيقال: (دخلْتْنَا في سوق آخر) أي أدخلتنا في موضوع جديد لم يكن في الحسبان.

تعابير متداولة:

.والله، الله (بدون الألف): للقسم .

.دفنقي: كلام فارغ.

.إيْيّه: عن السُّخط والملل .

.اصْرَاكَه: عادة سيئة.

.رُدْ بَالَكْ: تعني انتبه و(لا تفعل) من باب النصح، وتقال من باب التهديد بمعنى: أنذرك .

.دوّه فاضية: لا قيمة لها، ومثلها " دوه فارغه" و" دوه زايدة" تفيدان كلاما فارغا .

.خلَّكْ مِنّه، قِيلَكْ مِنّه، فُوتَهْ، للجنسين وتعني :

لا تأبه له. ولا تكترثْ لما ضايقك منه. (ذكرناها آنفا بمعنى اترك عكس خذ).

.دُوْنَكْ: أقْدِمْ. بمعنى عجّلْ، لنجدة أحد من مكروه، أم للفوز بمنفعة .

.حَاسَتْ، حَايْسَة، هِرْدِمِيْسَة، اسْلاطَة، خَايْضَة، خَاشّة بَعْضْها: جميعها تفيد الفوضى واختلاط الأمر.

.وِهِيجَة، حنِّانِي، زَفُو، شَفْنَانِي، نَفْنَافِي: تدل على شدة القبلي وسخونة الجو.

.اسْمِيطْرِي: شدة البرودة.

عند نطقنا لكلمات اللهجة المحلية بالجنوب، نلاحظ أن أغلب الكلمات فصيحة الأصل إذا ما عدنا إلى مصادرها.

ومع هذا التنوع في اللهجة حيث تصادفنا كلمات لشرائح مختلفة من السكان، وعدة كلمات تحمل معنىً واحداً كما عرضنا، نجد فيها مظهرين آخرين شكّلا اختلافا:

- (المظهر الأول): في تصريف الفعل عند الحاق الضمير به:

ففئة تُذكّر الفعل مع المُذكّر وتؤنّثه مع المؤنث،

مثال: الرجال جُوُا،،، والنساء جَنْ. أي (حَضَرْنَ).

.في حين فئة أخرى تقوم بتذكير الفعل مع الجنسين :

مثال: الرجال جُوُا،،، والنساء جُوُا.

وقِسْ عليها: البنات يَقْروا. بمعنى يقرأْنَ،، السيارات وقفوا، أي توقفتْ.

- (المظهر الثاني): استخدام (مَا)، و(مَاوْ) أول الجملة:

فللتعبير عن سوء الحال: بِلْهُونْ .

وعكسها: بَاهِي، كويسْ، خِيرَة، امْرِيقِلْ، امْعَدّلْ. هانية.

أليس جميلا أن نجدَ تعددا للتعبير عن جودة الحال وعن سوئه فقط كلمة واحدة؟! إلا أن (مَاوْ) قد تقلب الحال. ليكون:

مَاوْ اكْوَيّس، مَاوْ بَاهِي,,,الخ.

.(مَاوْ): كلمة تسبق التعبير بمعنى (لا) أي نفي الصفة مثل :

مَاوْ بَاهي، مَاوْ كِبِيرْ. مَاوْ لَهْ .

ولنفي الصفة أيضا يسبق الحرف "مَا" دون الواو مثل:

.(ماعِنْدَهْ): أي لا يملك الشيء.

.(ماهْنَاكْ): أي لا وجود للشيء، أو لصحة الخبر المعْنيّ .

مثال: يُرَد عليك بـ (مَاهْنَاكْ) إذا قلتَ أنّ نائباً استقال. أي لا صحة لهذا الخبر.

هذا تقديم صغير عن لهجاتنا الغنية والثرية بالجنوب الغربي الليبي لا يمكن حصرها في ورقة صغيرة، كانت فيه مدينة "سبها" نموذجا مكانيا حيّا، اعتمدتُ فيه على الملاحظة والتجربة المعيشية المباشرة باعتباري نشأتُ فيها ولا أزال، أرجو قد أكون ما قدمته ذا فائدة تستحقّ النشر والقراءَة، فإن أصبتُ فللّه المنّة والثناء من قبلُ ومن بعدُ، وإن أخطأتُ فمنه العفو، ومنكم العذر. وأعوّلُ على اضافاتكم فلا تبخلوا .

مارس/ 2019

سبها.. مشروع مدينة لم يكتمل

أحمد ناصر

حين كانت سبها مشروع مدينة تتأهب للتوسع والتطور، كان سوق (أقعيّد) قلبها وملتقى أهلها وزوارها. كان المصهر الذي تتجانس عبره العناصر البشرية للمدينة الناشئة والقابلة للنمو.

وقد شكلت سينما الاتحاد أحد أهم وأقوى ركائز هذا المصهر، وكان عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي أوج ازدهارها، أعني هذه الحركة والمستمرة لتحديد ملامح المدينة بكاملها، ومنحها شخصية ذاتية تذوب فيها كل الاختلافات الموجودة بالتجاوز والتجاور والمخالطة وفق السنن المعروفة للاختلاط.

لكن هذا المشروع لم يكتمل لظروف أكبر من المكان وناسه. أكبر من ان يحتمله جسد طري يستعد للنضج والاثمار.

فقد عاشت سينما الاتحاد -كمبنى- ثلاثين سنة منذ انشائها سنة 1954م حتى هدمها سنة 1984م، بعد أن أقفلت أبوابها أو كادت مع نهاية السبعينيات، وبدء تطبيق الممارسات الاشتراكية، وما تبع ذلك من تفريغ السوق ككل (سوق أقعيّد). قبل أن يتم هدمه وتحول بذلك قلب المدينة الى أطلال وانكفأت العناصر البشرية على ذواتها مُشكّلةً ما يشبه (الجيتوات) المغلقة، لها طقوسها الخاصة وتعابيرها الخاصة ويقينياتها الساذجة الخاصة. صارت كتلاً صلدةً، كل كتلة ترى الخير كله كامناً فيها والشر كله من اختصاص الآخرين.

فيما بعد استولى أحد المتنفذين، محدثي النعمة على الأرض التي كانت مقامة عليها السينما، مدفوعاً بقوة السلطة حينها، وأنشأ مكانها بناية جديدة، فخمة، متينة، أنيقة المظهر، ربما.

لكنها لم تستطع أن تؤدي نفس الغرض الذ كانت تقوم به السينما والسوق اجمالاً لم تستطع أن تكون جاذباً ثقافياً واجتماعياً تذوب فيه كل الفوارق الموجودة أو حتى تتقارب لخلق التنوع المطلوب لحياة مدنية صالحة، بل صارت رمزاً للتنافر وعدم الانسجام. ولم يتمكن رأس المال وحده أن يُكوّن مصهراً تتجانس عبره العناصر البشرية لإنتاج لكنة موحدة للمدينة، هوية موحدة، شخصية راسخة موحدة. لتبقى سبها هلامية، مكاناً غير قادر على تحديد ملامحه وشكله، مكاناً لا يحس الكثير من قاطنيه بالانتماء له، بل هو محض محطة مؤبدة، معبرٌ ينتظر الكثير مغادرته (ربما نهائياً) حين تسنح الظروف.

هذه هي الخسارة الكبرى التي منيت بها مدينةٌ كانت واعدةً في يومٍ من الأيام.

مدينةٌ كان يُنتظرُ منها الكثير، على صعيد التجانس الديمغرافي، المرفود بتنوع ثقافي واجتماعي. فقد كانت مقصداً للإقامة والعمل من مختلف المناطق الليبية. كما كانت تحوي جاليات كبيرة من جنسيات مختلفة، منهم من ترك بصمات لا تُنسى ساهمت في إثراء المشهد، ولو بشكل يسير.

هذه هي الخسارة الكبرى، فهل نحن قادرون على تعويض خسائرنا وتحقيق كينونتا.

سبها: 2019/3/4

الأعياد الدينية في الأدب التباوي

بقلم /امراجع السحاتي

دخل الإسلام مناطق التبو في القرن السابع الميلادي ووجدوا فيه ديناً يقارب كثيراً ما تدعو إليه حضارتهم وثقافتهم وآدابهم وعقليتهم حيث وجدوا فيه الكرم فهم ينظرون إلى الشخص الكامل والسوي أول ميزاته هي الكرم وان الصفات الأخرى كالشجاعة وغيرها تأتي بعد ذلك فالتحلي بالكرم شعلة الإنسان السوي نحو الشجاعة والكرم والأمانة وغيرها من صفات الفضيلة .

بعد أن اعتنق التبو الإسلام عدلوا من قانونهم العرفي أو دستورهم الغير مكتوب المسمى عندهم كوتوبو أو ادغا وصار التبو يؤرخون بالتاريخ الهجري القمري وأطلقوا على شهور السنة الهجرية أسماء مثل " شاغم" وهو الشهر الأول من أشهر السنة الهجرية والشهر الثاني سيدي، والشهر الثالث النبي، والشهر الرابع مذرة الأول، والشهر الخامس مذرة اثنان، والشهر السادس مذرة ثلاثة، والشهر السابع رجب، والشهر الثامن سبان، والشهر التاسع ازو، والشهر العاشر سولى، الشهر الحادي عشر سولكي، الشهر الثاني عشر لأيا.

يطلق التبو على شهر رمضان اسم (ازو) فبمجرد أن يقبل رجب تستعد النساء بتجهيز عدد من مستحضرات الأكلات المميزة من ضمنها أكلة العبرة حيث تذهب النسوة والأطفال إلى الأودية القريبة من قراهم لجلب ثمار الحنظل التي كانت تظهر على أطراف الأودية بكثرة ولشدة مرارتها كانت الحيوانات تتركها تنبت بكل حرية وهي نبتة زاحفة أوراقها تشبه أوراق الدلاع (البطيخ عربياً) وثمارها كذلك لكنها صغيرة دائرية في حجم قبضة اليد مرة المذاق إلا أن المرأة التباوية بحنكتها وخبرتها وتراكمات ثقافتها استطاعت أن تكتشف منها أكلة صارت من أهم الأكلات الشعبية للتبو في الزمن الماضي، وليس غريب على المرأة التباوية ذلك فهي منجبة الأبطال الذين قضوا في السابق وكما تقول الحكاية على الطاغي نانا

دي الذي لنا معه موضوع بعد هذا الموضوع. عموما تجلب المرأة التباوية الحنظل من أودية قريتهم وتشرع هي واخراوات من النساء في تجهيز محتويات العبرة التي من ضمنها ثمار الحنظل ويصبحن وكأنهن في مهرجان أو عرس. أكلة العبرة يتم تحضيرها من التمر والحنظل حيث يتم إحضار الحنظل وإزالة بذوره وردمها في الرماد وبعد ذلك يتم تنظيفها وطحنها وبعد ذلك توضع في قدر من الفخار به ماء فوق النار ويوضع معه التمر وطحين القصب لكي تجهز. كما تجهز النسوة التباويات أكلة دغي أو الفطاحة حيث يتم عجن دقيق ثم يصنع منه دوائر من العجين على شكل أقراص كبيرة وتوضع في حماس أو " ذغرو" وهو قطعة من الحديد على شكل دائري ذات قطر عشرين سنتمتر تقريبا حيث يوضع " ذغرو " على النار ليتم تجهيز الفطيرة أو الدغي. ومن ضمن المواد الغذائية التي كانت تجهز لشهر رمضان الطحين الذي كانت النسوة التباويات يطحننه في رحى وهي من قطعتين مستطيلتين واحدة كبيرة يطلقون عليها (توقي) وآخر صغيرة يطلقون عليها (توجي) وهي تستخدم بطريقة الحك. حيث يطحنن الحبوب من ذرة وقصب وقمح وشعير وفي هذا تقول المرأة التباوية في الزمن الماضي شعراً عن مصادر جلب هذه الحبوب-:

"يوقا شير دوني برقا قوغو

يوقا تيني دوني تازر قوغو

يوقا نماهيي دوني مورشا قوغو"

أي

عندما زرع الشعير صارت مزرعته كأنها برقة

وعندما زرع النخيل صارت مزرعته كأنها الكفرة

وعندما زرع قصب صارت مزرعته كأنها مورشا

كما تعد المرأة التباوية التمر حيث تجلب التمر من حقول النخيل القريبة وتنظفه وتجهز منه ليكون من ضمن وجبات رمضان.

لتبو برتوكول تنظيمي مبني على احترام الغير يحترم الكبير الصغير ويحترم الصغير الكبير خاص بالأكل حيث يقول مثل تباوي -:

"عند حضور المسنين لا تقل نأكل وعند حضور الشباب لا تقل نعمل"

من العادة احترام المسنين فعندما يتم جلب الطعام في مجمع به مسنين وشباب فان المسنين هم من يبدون بالآكل وإذا لم يتقدموا لطعام فان الشباب ينتظرون حتى

يسمح لهم المسنين بالآكل احتراماً لهم، وفي حالة وجود عمل فان الشباب هم الذين يبدون به. حيث إذا قدم طعام وكان هناك كبار مسنين وشباب فان الذي يتطلب أن يقدم له الأكل هو الكبير، وإذا ظهر مشروع فيه عمل كبناء مبنى لعريس وكان هناك كبار وشباب صغار فان الشباب هم الذين يتقدمون للعمل.

والأكل عند التبو في الزمن الماضي له احترام وبرتوكول خاص حيث هناك فئات لا تأكل مع أخرى فلا يأكل الصغير مع الكبار مثلاً، وفي العادة كان هذه البرتوكول مستعمل في التقدم للإفطار في رمضان فبمجرد غروب الشمس وغيابها فان ذلك يعتبر إعلان للإفطار نهيك عن القريبين من الزوايا السنوسية الذين كانوا يسمعون الأذان من مؤذني الزوايا معلناً عن صلاة المغرب وانتهاء يوم من أيام رمضان. في رمضان يحلى السهر بين بعض الفئات من التبو خاصة بين الشباب حيث كان البعض منهم يتجمعون في مكان ويتحاورون، وبعضهم يلعبون من ألعابهم الشعبية التي كان بالإمكان لعبها في الليل مثل لعبة (والي)هي من الألعاب التي كان يلعبها شباب التبو في العديد من المناسبات والاحتفالات وفي أوقات فراغهم في راحة من أي عمل. وهي شبيه بلعبة القيران التي يلعبها الشباب بمنطقة برقة، حيث يتم إحضار ست بعرات من بعر الإبل لكل خصم وهي تلعب بين اثنين أو أكثر. وبعد أن يجلس اللاعبون على الأرض ويتم إحضار أدوات اللعبة وهي البعرات، يتم الشروع في اللعب حيث يتم قذف البعرات الستة إلى أعلى اليد قليلاً ويقوم اللاعب محاولاً التقاطهن قبل أن تتساقط على الأرض، والتي تقف على ظهر يده يكتسبها وهكذا حتى يتحصل على قطعه الستة ثم يدخل على قطع الخصم وهكذا والخاسر يتم لذعه على يده بأصابع اليد. وكذلك هناك من يلعب لعبة (تركي) وتركي تعني بالتباوية الذئب. وتتم هذه اللعبة بإحضار مجموعة من بعر الإبل حيث يتم تشكيل مجموعة من اللاعبين بنفس عدد البعر وفي العادة أربعة أو خمسة لاعبين. ويثبت في أحد البعرات شوكة نخيل (سلة) ويقوم أحد اللاعبين بالإيعاز للباقية للنظر في اتجاه معاكس له بعدها يغرس شوكة النخيل في الرمل بحيث تظهر البعرة مع مجموعة البعر وكأنها بدون شوكة عندها يأمر الباقية بأخذ كل واحد منهم بعرة والذي يلتقط البعرة التي بها الشوكة يصبح هو الخاسر، ويصبح كأنه خسر شاة من ماعزه من قبل الذئب وتسجل عليه نقطة ثم تستمر اللعبة. وكان كبار السن يلعبون لعبة السيزة أو (ارمي) كما يطلق عليها التبو مساءاً وليلاً في رمضان على أضواء فتيل الزيت والمصابيح الكروسنية،

وهذه اللعبة هي نوع من أنواع السيزة حيث يتم تخطيط ثلاثون مربعاً في الرمل على شكل ست أعمدة في خمسة صفوف، بعدها يتم إحضار أربعة وعشرون قطعة كل أثنى عشر قطعة مختلفة عن الأخرى لكل لاعب أثنى عشر قطعة، وعادة ما يتم استخدام بعر الإبل والحصى ونواة التمر، يقوم اللعب الأول بوضع قطعه في المربعات التي يختارها بحيث أن لا تكون له ثلاثة قطع متتالية في صف من صفوف اللعبة، ثم يضع اللاعب الثاني قطعه بنفس الطريقة ويتم اللعب من اللاعب الذي وضع قطعه أولاً، وعندما يضع اللاعب ثلاثة قطع من قطعه متتالية فأنه يربح من الخصم قطعة وهكذا، وهي من الألعاب المفضلة للعديد من التبو. كما كان الشباب يلعبون لعبة هوري في المساء قبل الإفطار بساعات وهي من احد الألعاب الشعبية التباوية التي كانت تمارس في الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية التباوية. ولعبة هوري هي قريبة جداً من احد الألعاب الشعبية للعديد من الليبيين الآخرين والتي كانوا يطلقون عليها لعبة الشاش أو الباصة التي كان يلبعها شباب الساحل لبرقة، وهوري هذه لعبة قديمة جداً ورثوها التبو منذ مئات السنين.عند مزاولتها يتم تشكيل فريقين ولاعبيها ليس محددين وكل فريق يعادل الفريق الآخر عدداً ويتم تخطيط الملعب ويعملون خطين أو حفرتين لكل فريق واحدة لكل فريق حيث يتم رمي الكرة التي كانت تصنع من القماش أو وبر الإبل إلى الأعلى ومن بعد ذلك يتم الشروع في اللعب. وتعتمد هذه اللعبة على القوة البدنية للاعب، ويتم فيها الدفاع والدفع للوصول إلى حفرة أو خط الفريق الخصم لكي يتم تسجيل نقطة. وعندما يتم وضع الكرة في الحفرة أو على الخط الخاصة بالفريق الآخر فان ذلك الفريق لا يتحصل على نقطة بل الذي يتحصل على النقطة الذي وضع الكرة على الخط أو الحفرة هو الذي يتحصل على النقطة وهكذا هي لعبة هوري. كما كان هناك من يتحاورون في أمور الدنيا وهناك من يقومون بالاستعداد لفرح احد أفراد قريتهم الذي سيتم بعد رمضان مباشرة، وكذلك تفعل النسوة إلى يأتي السحور حيث كان السحور في العادة يتمثل في حليب ابل أو ماعز مع حبات من التمر، كان بعضهم بمجرد إفطاره وإنهاء صلاة العشاء يأوي إلى فراشه استعداداً لعمل يبذل فيه جهد كبير كأن يقطع مسافة كبيرة من قريته إلى بئر لجلب ماء أو سقى بعض مواشيه من ماعز وابل. كان شهر رمضان عند التبو من الشهور المحببة لهم لما يمثله من قداسة عندهم فهم يحتفلون فيه بليلة القدر في الأواخر العشرة منه. بعد رمضان كانت القرى التباوية تستقبل شهر شوال الذي يطلق

عليه التبو اسم (سولى) حيث يحتفل فيه التبو في الأول منه بعيد الفطر فبعد صلاة العيد تتم المعايدة بين الناس حيث يذهب الصغار للمعايدة على الكبار والعجزة حيث تذهب النسوة الصغيرات إلى النسوة الكبيرات للمعايدة عليهن. كان أبناء الأخوات يسرعون للمعايدة على أخوالهم، وكان الأخوال يفتخرون بهذه المعايدة فهم يعتزون بابناء الأخت اعتزاز كبير وفي هذا يقول مثل تباوي -:

"أنت تحلف تقول بان هذا ابن أختي ولكن لا تستطيع أن تقول بأنه ابنك."

بعد انتهاء أيام العيد التي قد تستغرق أسبوع أو أكثر وفي غالب الأحيان كان يتم فيها فرح شاب أو شابة من القرية تنطلق حياة التبو كما كانت قبل رمضان ويرحل من يرغب في الرحيل لجلب ما يحتاجه من المدن الكبيرة البعيدة عن قريته ويظهر الإدلاء لالتحاق بالقوافل للعمل كإدلاء لتلك القوافل، وينطلق من له ابل نحو إبله فحين تمكث النسوة والأطفال في القرية بجانب بيتهن المتمثلات في أكواخ من القصب والجريد، ويرجعن للعمل المنزلي الذي يمتد إلى الخارج لجلب الماء والحطب. وكانت النسوة تتقابل على موارد المياه وفي الوديان حين كانن يجمعن الحطب وروث الإبل لاستعماله كوقود للطهي وبعضهن كنن يرعن الماعز وفي تلك الأثناء كنن يتبادلن أطراف الحديث ويدور الحديث عن جميع أمور الحياة حتى عن قصص أجدادهن وجداتهن في الزمن الغابر خاصة إذا صادف أن كان هناك طفل مشغوف لمعرفة قصص الأولين خاصة حكاية نانا دي مع التبو وحكاية موشي وحكاية انقرى مع موشي. ولهذا استلهم مثل يقول -:

"عندما تنحني المرأة تجد ما تقول " أي أن المرأة كثيرة الكلام وتستطيع أن تجد أي موضوع تحكي فيه.

بعد انتهاء شهر شوال أو سولي يهل شهر ذو القعدة حينها يستعد التبو لعيد الأضحى بتوفير أضاحي العيد من ماعز وضان وابل، ويكون الحديث في القرى التباوية عن هذه الأعياد وعن أفضلها كما يسهر البعض سواء كان شباب مع شباب أو نسوة مع نسوة ويكون الحديث عن بعض الحجيج من قراهم الذين ذهبوا مع قوافل الحجيج خاصة الإدلاء للقوافل التي كانت تأتي من وسط وغرب إفريقيا قاصدة الأراضي الحجازية منذ شهور. لقد كان لعيد الأضحى طقوس خاصة عند التبو تختلف طقوس الاحتفال به عن بعض الثقافات الإسلامية الأخرى، فالتباوي عندما يذبح الأضحية فان تلك الأضحية يقسمها على أفراد آخرين من أقاربه حيث أن أب الزوجة يأخذ جزء كبير من لحم

الهبر، والأخت الكبرى تأخذ القلب، وإذا لم تكن له أخت يتم منحه لأحد بنات عمه الكبار أو بنات أخواله إذا لم تكن له بنات عم، وصدر الضحية يتم منحه لأبن الأخت الأكبر وأحياناً يتم منحه للأفضل خاصة بعد أن يحضر أولاً حيث حينها يستطيع صاحب الأضحية أن يعلل سبب منحه وهذا له معنى لما يمثله الصدر فهو السد المنيع والقوة الثانية بعد قوة صاحب الضحية، فالتباوي له علاقة كبيرة بابن أخته حيث يعتبره الحليف والمناصر له في وقت الحوادث والحروب، وقد خلد ذلك في المثل التباوي الذي يقول -:

"أنت تحلف وتقول بان هذا ابن أختي، ولكن لا تستطيع أن تقول بأنه ابنك ."

أما فخذ الأضحية فيتم منحه لام الزوجة، أما الكتف تصبح لصاحب الأضحية. وفي نفس الوقت يتم منح صاحب الأضحية أجزاء من أضاحي أقاربه وتتكون عنده أضحية جديدة كاملة. وهذا التقسيم له معنى بمكانة كل من تم التقسيم عليه وما أخذه فهو يكون في نفس المكان. وبعد انتهاء فترة عيد الأضحى يصبح الأطفال في انتظار قدوم القوافل الحجيج التي كانت تمر بالقرب من قراهم ويصرون على هذا الحال أيام وشهور وهم في انتظار قوافل الحجيج التي قد يكون من ضمنها بعض من حجاج قريتهم. في أوقات الحر الشديد كان الأطفال يرون بعر الإبل من بعيد كأنها جمال قادمة نحوهم فيهرعون إليها إلا أنهم يجدون بعر إبل وبان ذلك كان نتيجة السراب، ولهذا فقد أطلق شباب وأطفال التبو على أحد المناطق اسم موزي أي السراب وهي الآن تسمى ربيانة في المنتصف الجنوب الشرقي لليبيا.

هذه لمحة بسيطة عن جزء من الأدب التباوي أحد المكونات الأدبية الليبية التي تمثل الأدب والثقافة الليبية والذي يتطلب من الباحث والكتاب الاهتمام به لأنه غني بالمعلومات الأدبية التي لا مثيل لها في عالم الأدب.

"واو" الواحة الضائعة وحتمية الفشل

الشخصية الروائية لدى إبراهيم الكوني

الدكتور: علي محمد برهانة

لقد اختلف الآراء وتعددت إزاء الإنتاج الروائي لإبراهيم الكوني، ولم تتفق على موقفٍ واحد منه، فهناك من يلحقه بما يسمى الواقعية السحرية شأن الرواية في أمريكا اللاتينية، وهناك من يعتقد أنه يعتدي على التراث الشفوي للطوارق ويستغله استغلالا سيئاً، وثمة من يرى أنه يوظفه توظفاً جديداً، ومن يقول إن الكوني ينتج رواية من أمشاج كثيرة بعضها ينتمي لهذا التراث الطارقي، وبعضها ينتمي إلي فضاءات ثقافية محلية وعالمية مختلفة، اكتسبها بفضل ثقافته الواسعة وصهرها جميعاً في بوتقة واحدة واتخدت لباسها من الثقافة الصحراوية واكتسبت شكلها من حياة الطوارق في الصحراء، هذه الحياة التي لم تعد موجودة بسبب اكتساح مظاهر الحياة المدنية الحديثة لكل الثقافات والمجتمعات بما فيها الفضاء والمجتمع الطارقي.

وبادئ ذي بدء؛ كل هذه الأقوال لها نصيبٌ من الصحة، غير أن الذي لا شك فيه أن الكوني استطاع أن يكتب رواية مميزة لا مجال لنكران أصالتها وانتمائها إليه، وتمتعها بخصوصية واضحة سواء في شكلها أو في مضمونها، ولعل السبب في اختلاف الآراء حول الرواية أمران أساسيان:

الأول: من المعروف أن الرواية نتاج المدينة، وأن معظم الروائيين في العالم إن لم يكونوا كلهم قد كتبوا رواياتهم حول فضاءات مدينية أو على صلة بها بشكل من الأشكال أوطريقة من الطرق، ولكن الكوني كتب روايته حول الصحراء متخذاً من المجتمع البدوي نطاقاً تدور رواياته في فلكه، فاكتسبت بذلك صبغة واحدة حتى لتبدو في بعض الأحيان كما لو أنها مكررة،

ولكن بمجرد إمعان القراءة وقطع شوط في الرواية نجد أنها مختلفة عما سبقها.

الثاني: أن الكوني طبع روايته بطابع عجائبي في كل الحالات ودائماً، وهو بالطبع ليس وحيداً في هذا الأمر في العالم، وإن كان يكاد يكون كذلك في الرواية العربية مع أن هذه العجائبية لا تبدوا كذلك في العالم الروائي الكوني إذ تستمد مادتها ومن ثم مشروعيتها من المجتمع الذي تنتمي إليه؛ (الطارقي)، فهذا الأخير يعيش الواقعي والعجيب والغريب فيه جنباً إلى جنبٍ دون أن يسيئ وجود أحدهما للآخر أو يتعارض معه، ومن هنا تكتسب هذه الرواية فرادتها وتتخذ طابعها الخاص الذي يميزها عن غيرها من النتاجات الروائية العالمية.

هذه الرواية أخذت مكانتها في الرواية العربية من جهة، وفي الرواية الأفريقية من جهة ثانية ومن ثم الرواية العالمية كونها أعادت إلى الواقع الثقافي مجتمعاً أفريقياً ذا خصوصية ثقافية وبيئية كان في طريقه إلى أن تفقده الإنسانية، وسلطت الضوء على مكوناته العرقية والثقافية وعلاقاته مع جواره الجغرافي ومن ثم البشري، وأدخلت إلى الحياة الثقافية الحديثة الكثير من رموزه اللغوية والفنية سواء منها ما كان على مستوى التشكيل أو على مستوى القول، أو على مستوى اللحن، ناهيك عن تاريخ هذا المجتمع، وثقافته الشعبية.

إن الحديث بالتعميم لا يعطي فكرة واضحة عن أي عمل أدبي أو فني ، ومن هنا فإن حديثي حول رواية الكوني سيتناول جانباً واحداً منها لعلي أستطيع من خلال هذا الجانب أن أقدم ملمحاً من ملامحها، ولكن لما كانت هذه الرواية ذات خصوصية معينة - أعني خصوصية عجائبية أو غرائبية _ فإنها ستفرض عليَّ أن أسير في ركابها فيكون حديثي عن الشخصية الروائية مختلفاً عما تعودنا عليه في الروايات الأخرى، ولذلك ستكون مقاربتي من خلال أربعة مكونات أحسب أنها من محددات الشخصية الروائية في رواية إبراهيم الكوني:

1. الخرافة.
2. التناص.
3. الصحراء.
4. الطلب والتخلي.

1- الخرافة:

بداية تبدو رواية الكوني عالماً خرافياً زاخراً بالغريب والعجيب، وهو قياساً للشخصية الروائية ليس كذلك، أي ليس غريباً ولا عجيباً، فهي أيضا شخصية ذات ملامح

خرافية، بل إن الشخصيات لا تكتسب انتماءها لعالم الروائي الكوني إلا من خلال كونها كذلك.. لماذا؟

لأن المجتمع الذي تدور أحداث الرواية فيه، وتتخذ منه مهاداً لها مثلما سبق القول هو مجتمع تستوي فيه النظرة للخرافة مع النظر للواقع من جانب، وهو في أحيان كثيرة يُعلي من شأن هذه الخرافة وتتفوق فيه على الواقع كونها تنتمي إلى الأسلاف شأن الثقافة الأفريقية بصفة عامة، فمن هنا تبدو الخرافة قرينة للحكمة والمعروفة المقدسة فتكتسب بذلك احتراماً كبيراً، وتأتي عادة على لسان الكبار أو على الأقل من عُرف أو تميز بالحكمة ورجاحة العقل، ولكن المكون الخرافي يسلب الحكمة جفافها وثقلها ويكسبها حمولة شعرية أسطورية تجعل تقبلها خفيفاً ومحبوباً فيتجاور من خلالها الفلسفي مع الشعري مع الحكائي، فتبدو خاصيتها الاسطورية.

ولكن السؤال الذي يفرض نفسه علينا هنا هو ما مصدر هذه الخرافة؟ أي من أين يأتي بها الكوني؟

وفي إجابة هذا السؤال تكمن أصالة الكوني، إنه بداية يأتي بها من مجتمعه (الطارقي) ومن التجمعات المجاورة له، (العربي والأفريقي) جنوب الصحراء، ولكن ما أسميه الخرافة الكونية (أي التي تنتمي إلى إبراهيم الكوني) هو السائد في هذه الرواية، إنه لا يلتزم بنص الخرافة وإنما يتدخل فيها فتصبح شيئاً آخر غير الذي ألفناه في التراث الشعبي أو الشفوي، فكيف يتدخل الكوني في هذه الخرافة؟ إنه يفعل ذلك بطريقتين:

الطريقة الأولى :

بالتقطيع، فهو لا يأتي بخرافة كاملة أبداً، إنه يسوق منها مقاطع، أو أجزاء فحسب.

الطريقة الثانية :

بالزيادة، فيقوم بإدخال الجزء الذي اقتطعه من الخرافة في عالمه الروائي مضيفاً إليه مادة خرافية من جنسه، ولكنها من نسجه، أي من النسج الكوني نفسه، وبصفتي من المهتمين بعالم الخرافة والمتتبعين إليه، أوقعني هذا الأمر في البداية في حيرة لأن الخرافات التي يستعملها تختلف عندي كونها موجودة في التراث الشفوي الليبي، وقلت لعلها تختلف عند الطوراق عن ماهو معروف في المجتمع العربي ولكني سألت أصدقائي ومعارفي من الطوارق وبعضهم أخوة الكاتب فقالوا إن الصيغة التي لديهم هي نفسها المعروفة لدي ولكنه ينقص منها ويزيد فيها. من ثم فإن الكوني بهذه الطريقة يقوم بأسطرة الرواية أو بخرافيتها

فتأتي شخصياته أسطورية أو خرافية، تأتي بأفعال خرافية لا تنتمي إلى الواقع المعيش، أو تخلط بين ماهو خرافي وما هو واقعي. توجد شخصيات نمطية في رواية الكوني كونها تنتمي إلى مجتمع صحراوي تقليدي، مجتمع القبيلة مثل شخصية (الزعيم، العرَّاف أو العرَّافة، الساحر أو الساحرة، النذير، الدرويش، البطل، العبد، الحكيم أي الرجل المسن) ولكنها جميعاً أو معظمها شخصيات ذات ملامح خرافية أو على الأقل بعضها، وقد تكون شخصيات واقعية ولكنها تتسامح مع الخرافة، فعندما تلتقي شخصيات من هذا النوع الخرافي فإنها تتفهم ذلك، ولا تنكره، أو تعتبره غريباً أو عجيباً.

ومن مكونات الرواية عند الكوني (الناموس) أو (آنهي) وهو عبارة عن كتاب فيه كل شرائع الصحراء ونواميسها، أو قل شريعة الطوارق الوضعية، ولكنه كتاب ضائع منذ القدم، غير أنه حاضر في صورة مقتطفات ترد على لسان الشخصيات فستطيع بواسطتها الإقناع (1) إن الناموس من الكفاية بحيث يقنع أباً من الآباء بالموافقة على التضحية بولده الوحيد الذي يذبحه الساحر إنقاذاً للقافلة من العطش(2). على أن ما يميز الشخصية البشرية لدى الكوني أنها دائمة إشكالية رغم إنتمائها لمجتمع تقليدي، إنها أشبه بشخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، رغم إنها شخصيات بدوية تقليدية تعيش في مجتمع القبيلة التقليدي، وتمارس الحياة التقليدية المعروفة، والسبب في هذا الملمح الإشكالي هو الجانب الخرافي الذي يكرس شخصية غريبة في صورة شاعر أو شخص مسكون بسلوك معين يجعله أقرب إلى عالم ما وراء الطبيعة (أهل الخفاء) ولكن هذا لا يجعل منه شخصية منبوذة أو ذات سلوك مستهجن، بل إن الأخرين بما فيهم الزعيم والحكماء يتفهمون ذلك ويقرونه كأنهم يقولون إن قانون الخرافة يقتضي ذلك فالرجل يترك مجتمعه ويصعد إلى الجبل الذي لا يعود منه أحد، وبذلك تتوحدد روحه بروح الودان (الوعل الجبلي) الذي هو في أصله كان جداً للقبيلة(3) والفتاة تلقي بنفسها في البئر لتصبح عروساً للإله (4) وتنذر إن أتى السيل أن تتزوج به، أي تموت فيه، إنها شخصيات خرافية بإمتياز .

بذلك تكتسب الخرافة امتداداً في عالم الرواية، ولا نستطيع التمييز بين الواقعي والخرافي فيها، فتعقد الشخصيات البشرية صلات وعلاقات مع كائنات غير بشرية مثل الجن (أهل الخفاء) ومثل بعض الحيوانات (الذئاب) (5) مثلاً، وبعض الأماكن أو الجمادات، ولا أحد من الآخرين

يكون من حقه الاعتراض على اختيار الشخصية أو منعها من أن تأتي أي سلوك مهما كان غريباً أو عجيباً.!

وهذا الاتجاه الخرافي متجه إلى (واو) (6) التي هي هدف الجميع، فهي من جانب واحة خرافية ومن جانب ثانٍ معادل موضوعي (للغاية) إن كل الشخصيات في طريقها إليها ولا تنشد سواها، ولكنها لدى كل شخصية تتجلى مختلفة عن الشخصية الأخرى، فالأصل الخرافي التقليدي (اللواحة) متفق عليه من قبل الجميع، إنها واحة ضائعة في الصحراء تسمى (واو حريرة) لا يعثر عليها إلا قلة قليلة من البشر، وهم لا يوفقون لذلك إلا بعد أن يكونوا قد أشرفوا على الهلاك في الصحراء فتظهر لهم فيها ما لا عينٌ رأت ولا أذن سمعت، وبإمكانهم حينئذ أن يتمتعوا بنعيمها الوفير، وإذا شاءوا الانصراف أمكنهم أن يأخذوا معهم ماشاءوا ولكن الناس مجبولون على الجشع، فبعد ما يشيعهم أهل الواحة مودعيين يطلب الواحد منهم حزمة من الحطب أو جريد النخيل، وعادة ما يستجيب أهل (واو) لهذا الطلب، فيعمد الضائع إلي غرس هذه العيدان على مسافات بعيدة بعضها من بعض حتى يهتدي بها بعد ذلك إلي الواحة، ولكنه يضيع مرة ثانية ولا يكون قربه بعد أن يشرف على الهلاك إلا حزمة من الحطب لا تفيده في شيء إلا أن تذكره بخطئه.

غير أن واو للشخصية متنوعة الكل يبحث عنها في مظهر من مظاهر الحياة، إنها مكون أساس مرتبط بكل الشخصيات، كل شخصية لها (واوها) إن صح التعبير، غير أنه لا أحد من الشخصيات يظفر بواوه .

هذه الجنة الضائعة تطلبها الشخصية في صور متعددة كما قلنا، فالبعض يراها في المال (الذهب) والبعض ينشدها في الحسان (المرأة) وهناك من يعتقد أنه سيجدها في السلطة، والشخصيات ذات السلوك الصحراوي الأصيل تعتقد بوجود (واو) في التخلي وهذا عنصر سنتكلم عنه لوحده .

كما سبق القول تبدوا الشخصية في بحثها عن هدفها متوحدة، لا تجاري سلوك الآخرين، وهي غالباً في تعارض مع البقية، كل أبطال الكوني يتعارض سلوكهم مع سلوك القبيلة، أوسلوك الجوار، ومن ثم فنحن إذا دققنا جيداً نجد هذه الشخصية في الرواية العربية الحديثة، شخصية المثقف الذي يعارض وعيه وعي المجتمع منذ (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ، مروراً بالطيب صالح في روايته الأولى، لكن الشخصية عند الكوني تنتهج مسلكاً يجد

تقبلاً من المجتمع رغم مخالفته لتقليدية هذا المجتمع، إن الزعيم يترك القبيلة وينقطع للتأمل في الجبال (7)، تاركاً الجاه والمال وكل سُبل الحياة، والدرويش يتبع قطيع الذئاب تاركاً البشر وهم يرون في ذلك أمراً طبيعياً فهو لا يكون درويشاً إذا لم يفعل ذلك (8) وابن الزعيم يترك الزعامة مكتفياً بعلاقته بالمهري(9)، بل إن إحدى الشخصيات تتخذ من الظلام ظرفاً تفضله على الضياء، وتمارس كل سلوك شاذ ليس في المجتمع التقليدي بل حتى في المجتمعات الحديثة، ومع ذلك تعيش وسط القبيلة.(10)

تستند الشخصية في هذا التوحيد على الخرافة وتكتسب تعليل تصرفاته منها، ومن هنا لا يكون من المجدي الوقوف في وجهها، إنها تفعل ما فعله قبلها أبطال الخرافات.

2- الصحراء:

تبدوا الصحراء في رواية الكوني ليست مجرد مكان جغرافي أو حيز فضائي، إن لها تجليات مختلفة تجعلها في حوار دائم مع الشخصية البشرية، فهي كائن يفعل ما يريد، ويتخلى عن ما لا يريد، إن العشب نبت في أكثر أيام الجدب قساوة في الصحراء وأردت أن أقول أيضاً إن الصحراء تستطيع أن تنبت نبتها ليلاً وتحجبه نهاراً أو تطلعه نهاراً وتحجبه ليلاً _ مسلك الصحراء عجيب يا مولاي، لأن الصحراء نفسها أعجوبة" هذا الموضوع (الصحراء) يأخذ نصيباً كبيراً من اهتمام الشخصية، وتوليه هذه الشخصية عناية تجعلنا ندمجه معها ونناقش كيفية هذا الاندماج .

إن الشخصية الروائية لدى الكوني كما هو متعارف عليه كائن صحراوي، ولذا فهو لا يكتسب خصوصياته من الصحراء فحسب بل يتوحد معها فتصير جزءاً من تجليات كثيرة أو على الأقل ببعض هذه التجليات، فالبطل يكون مهووساً عادة بجزء من الصحراء أو بعبارة الكوني (مسكوناً به، كأن يكون مغرماً بالحجارة ويرى فيها مالا يراه الآخرون، إنها تحاوره وتبثه أحاديث لا يستطيع غيره فهمها، ويشعر بأن لها وجوداً بشرياً أو إنسانياً، وهذا تجلٍ من تجليات الصحراء العجيبة، وهناك من يجد مشاركة وجدانية من حيوان الصحراء ولا يسمح للآخرين بإيذائه، أو صيده، ومن الشخصيات من يسكن إلى صوت الصحراء في صمتها وفي زمجرتها، ويرى فيها قرينة له يشاركه الوجود ويملأ عليه الفراغ ويؤنسه. فالكائنات الصحراوية كلها شخصيات لها أرواح، وتحمل تاريخاً عريقاً.

هذا التاريخ يحدث عن تاريخ الأسلاف وعن العلاقة الوطيدة التي عقدوها مع

الصحراء، وكيف تعايشوا معها، وفكوا رموزها، وبثوها أو استدعوها رموزهم، رسموا على حجارة كهوفها تاريخهم وأودعوها وصاياهم لأجيالهم القادمة، ومن ثم فإن أولئك الأسلاف يراقبوننا من خلال المظاهر الصحراوية النباتية والحيوانية، ومن خلال الصخور، والرمال، والمياه، والنجوم والكواكب، ومن خلال مظاهر المناخ المختلفة بما فيها البرد القاسي، والحر الشديد، كل هؤلاء كائنات تقاسمت الوجود مع أسلاف الصحراويين وتعلموا منها وتعايشوا معها ونحن من بعدهم نفعل الشيء ذاته، وعندما نسيء إلى هذه العلاقة الحميمة فإننا نسيء في الحقيقة إلى ذكرى أسلافنا، ومن ثم إلى أنفسنا، وتكون نتيجة ذلك كارثية علينا، على الشخصية أن تتفهم قانون الصحراء وتطبقه بدقة، ولا تتذمر حيال تبدلاته، فالصحراء أمٌّ رؤومٌ وتعطي دون حساب، ولكنها في الوقت نفسه تقتل وتفتك في برود وبشكل رهيب، وينبغي على المخلوق الصحراوي أن يتفهم ذلك ولا يشكو منها، هكذا يقول كتاب الناموس (آنهى) وتقول رموز الأسلاف، وهكذا تنطبع الشخصية في رواية الكوني بطابع صحراوي يجعلها تختلف عن بقية الشخصيات، الاشكالية التي تعودنا على التعامل معها في الرواية العربية وغيرها إنها مخلوقات أنجبتها الصحراء وهي بذلك لا تكتسب صحراويتها فحسب بل تكتسب انتماءها إلى أفريقيا، إنها ليست صحراء وكفى، ولكنها الصحراء الكبرى الأفريقية من خلال مسمياتها، ومن خلال تخومها، ومن خلال واحاتها، ووديانها، وجبالها، ثم بعد ذلك كله جوارها، هذه الصحراء ممتدة بين الغابة والبحر تربط بينهما وتكتسب من كل منها بعض خصائصها، وهي مأوى للغرباء من الفضائين المجاورين، كثيرا ما يأتي أناس من البحر ليتآلفوا مع الصحراء أو يأتون من الأدغال الأفريقية ليتوطنوا هذه الصحراء ويصبحوا بذلك صحراويين حقيقيين، يأخذون من المجتمع الصحراوي ويصبغون بصبغته .

عموماً تبدوا الشخصية هنا متميزة بما يناسب الصحراء، فإذا كان مناخ الصحراء متقلباً يريك في اليوم الواحد الفصول الأربعة فلم لا يكون طبع الصحراوي قلقاً مثله؟، وإذا كانت الصحراء ساكنة في تضاريسها الجبلية ولا تتغيرإالا بعد حِقب طوال، فان الهدوء يكون مناسباً لبعض الشخصيات الصحراوية، فنجد الحكماء المعمرين الذين تطبعوا بهذا الطابع الهادئ الساكن المتقشف الذي يكتفي بالقليل، ولا يتكلم إلا قليلاً، وربما بقي أياماً وأسابيع صامتاً، فإذا تكلم نطق بالحكمة والنبوءة، وأشار بما يجب ألا يخالفه فيه أحد.

3- التناص:

لا يوجد نص ينطلق من فراغ، وكل النصوص بغير استثناء تتفاعل مع غيرها عن وعي بذلك من الكاتبين وعن غير وعي، هذا أمر لا مفر منه، وبات معروفاً لدى الجميع وإذا كانت الرواية نصاً هجيناً كما يقال، فإنها في أحيان كثيرة تقوم وتشيد على نص أو نصوص أخرى كما هو الحال لدى (سرفانتس) في روايته المشهورة دون كيشوت أو لدي (جمال الغيطاني) في الزيني بركات وغيرها من نصوصه، ولدى (واسيني الأعرج) في نوار اللوز فإنه توجد رويات أخرى لا تتبع هذا الأسلوب، أسلوب المحاكاة الساخرة (parody) ، وإنما تتجه اتجاهات أخرى، عادة يأتي التناص في تلك الروايات غير مباشر، وحتى عندما يقصد إليه بعض الكتاب قصداً فإنهم يجعلونه من قبيل التضمين أو قبيل المطارحة ويكون مقصوراً على أجزاء بسيطة أو محدودة من الرواية .

أما في حالة الكوني فإن استراتيجيته في التناص تنحو منحنى خاصاً من جهة، وتعتمد عليه الرواية اعتماداً كبيراً من جهة ثانية، فإذا أردنا معرفة ذلك فلا بد لنا من أن نقف على الآلية التي اتخذتها هذه التقنية عنده، وهذا يجعلنا نبحث أولاً في مصدرها أو مصادرها، ثم نرى كيف اشتغلت في الرواية .

لا تخلوا رواية للكوني من هذا الموضوع أي التناص المقصود، وفي الوقت نفسه لا توجد رواية واحدة له تقوم عليه أساسأ، إنه موضوع حاضر غائب في الوقت نفسه. فمن ناحية مصادر هذا التناص فإنها متعددة ومختلفة، فهي تنتمي إلى حقول ثقافية متنوعة تجمع الديني، والتاريخي، والأدبي، والفلسفي، كما أنها تعتمد على ثقافات مختلفة، شرقية وغربية، يدخل فيها القرآن الكريم، والتوراة الذي يعتمد عليه كثير ويدخل فيها أقوال الصوفية وشطحاتهم، كما تقتبس من مقولات المؤرخين والزعماء والفلاسفة والأدباء.

فكيف توظف الرواية هذه التقنية؟

عادة يقسم الكوني الرواية إلى عناوين يعالج في كل عنوان مستوى من مستويات العمل الروائي، ولا تُسيء هذه العناوين والأقسام بحال إلى وحدة الرواية، ويقدم لكل عنوان (بعتبة نصية) مقتبسة من حقل من تلك الحقول الثقافية التي سبقت الإشارة إليها فيكون هذا الاقتباس أشبه ما يكون بملخص لمادة هذا العنوان، أي أن مايأتي بعد هذا الاقتباس أو الأستباق يدور في نطاق المعنى الواسع لهذا النص المقتطع من ناحية وربما تجاوزه إلى التناص مع مضمون النص الواسع الذي أجتزئ منه شيئاً يسيراً.

إن فكرة الفداء في المسيحية التي ترى أن المسيح قد أفتدى الناس بنفسه عندما تحمل آلام الصلب هي فكرة مركزية في روايات الكوني، فلا شيء في العالم يمكن الظفر به أو الحصول عليه دون تقديم الفداء، أو الضحية التي غالبا هي ضحية بشرية، وغالباً تكون تضحيتها طوعية، أي بمحض إرادتها، فروايات أساسية عنده تقوم على هذه الفكرة مثل: (التبر، والفم، ونزيف الحجر، ونذر البتول) إلى جانب قيام أجزاء أخرى من روايات أخرى مثل المجوس فيها العديد من المصائر الفاجعة التي تقدم الإنسان ضحية لموقف معين، أو في سبيل الآخرين، وقد تكون هذه التضحية مجانية، أو لتأكيد طريقة من الطرق أو هي نهاية مبتغاة من قبل هذه الضحية ترى فيها سعادتها أو بتعبير الرواية عند الكوني ترى فيها (واو)، إن هذا الرجل النحيف الذي لا يأكل اللحم (الكوني) ولا يحب الحروب والعنف هو أول من يقدم الإنسان ضحية لنيل أمر من الأمور يحتاج إليها الناس، وخاصة ما يتعلق بالماء فهذا الآخر أغلى شيء في الصحراء "هل تذكرون قربانكم لماء السماء؟.....أردت أن أقول إن السماء أخذت كاهن القبيلة ثمناً لماء السماء إن قربان الأرض ليس أقل شأناً من قربان السماء(11) ."

هذا النص تقوله إحدى الشخصيات مؤكدة أن الماء لا يمكن الحصول عليه سواء في صورة مطر من السماء، أو نبع من الأرض دون تضحية بشرية.

وهذا ما يحدث: (وقف فوق رأس الغريق... قال: كنت أعلم أن كلمة السر لا تكفي لنيل السر. كنت أعلم أن الدم هو ثمن الدم (12) والدم الأخيرة تعني دم الأرض الذي هو (الماء.(

لماذا يتوسع الكوني في استخدام التناص؟

الإجابة ببساطة لأنه يكتب رواية عن الصحراء ليس في الصحراء من التعقيدات وتشابك العلاقات ما يكفي لتشييد رواية كبيرة غنية في حجم ما يكتبه الكوني، إن المجتمع الصحراوي هو مجتمع بسيط ليس معقداً، ومكوناته معروفة، وهو ليس كمجتمع المدينة الذي يعج بالمتناقضات والصراعات الاقتصادية والاجتماعية مجتمع الصحراء مجتمع تقليدي قديم، الكوني يستحضره عن طريق الرواية متخذاً منه أداة للتعبير عن فلسفة معينة سيتم الحديث عنها، ولكي يكون هذا المجتمع أداة فعالة لا بد من توسيعه وامتداده ليستوعب التعبير عن مصائر كبرى وقضايا متعددة ومتشابكة، ومن هنا فلا مناص من فلسفة هذا المجتمع، أي إدخاله في علاقة فلسفية مع فضاءات ثقافية

تجانسه وتتماهي معه، ومن هنا فإن الدين في نصوصه المباشرة المجتزأة من الكتب السماوية خير ما يدخل في علاقة مع التكوين المجتمعي الصحراوي، وكذلك المعرفة الصوفية بتقشفها، وتخليها عن زخرف الحياة هي أكثر الأمور مناسبة لبنية هذا المجتمع.

يلي ذلك الفلسفة ثم الأدب ومن ثم التاريخ، كل ذلك يوفر للكاتب عالماً غنياً من المعرفة التي تقوم الرواية بإلباسها ثوباً بسيطاً وتعيد إنتاجها عن طريق شخصيات تقليدية (بدوية) ومن خلال قضايا عجائبية تجعل من أحد العبيد الذي عاش حياته كلها يرعى النوق في الصحراء يتكلم عن قضايا عميقة فكرية ودينية وفلسفية، ولكنها تكسب مشروعيتها من خلال التعبير بها عن محيط الشخصيات وفي نطاق ما تعرف هذه الشخصيات، ومن هنا براعة الكوني ونجاحه في أن يكتب رواية كبيرة عن عالم صغير "آثر أسلاف الفتاة أن يكتفوا بالتغني ببلاد قاسية لفظتهم وقت المحنة، فحولها الحنين فردوساً، وصنعت منها المسافة واو الصحراء الضائعة."(13)

إذن وظيفة التناص إكمال النقص المتضمن في المرجعية، والتعويض به لضرورات التأثيث الروائي الذي يعجز العالم المرجعي الحقيقي عن توفيره، فليس في الصحراء الكثير مما يمكن أن يكون ذا نفع في هذا المضمار، إنها بيئة فقيرة لم توفر لساكنيها إلا الحرية كما يقول (جو ستاف لوبون) يقول: "والأعراب (البدوي) نشيط ويعود نشاطه إلى وجوب كسب عيشه بنفسه، وهو صبور إلي مالا محيص عنه من احتمال الألام والمحن، ومحب للحرية، والحرية هي الأمر الوحيد الذي اتفق له أن يتمتع به."(14)

إن أفضل مثال على ذلك هي رواية (واو الصغرى) (15) حيث تكونت من أربعة عشر14

عنواناً واشتملت على ستة عشر 16 استباقاً بسبب من أن استباقين كانا في بداية الرواية، وهذه الاستباقات هي مقولات لفلاسفة أمثال (باسكال وشوبنهور وكيركيغورد وكونفوشيوس) وأدباء مثل وليم فوكنر، وفرجيل، ومقتطفات من الإنجيل وأقوال المؤرخين وحكماء وغير ذلك. كل مقولة من هذه المقولات تلخص مضمون الفصل الروائي أو العنوان الذي تشتغل (عتبة) له ولا يخفي علينا أن البدوي الطارقي الذي يتكلم في الرواية، لن ينطق بعبارات (دستويفسكي) أو (باسكال) ولكن كلامه على طريقته يتماهي مع مضمون هذه العبارات، وهو مشغول بما شغلت به.

4 - الطلب والتخلي:

هذان المبدآن يمكننا القول بكل ثقة أنهما يقودان الرواية عند الكوني، وأنها تقوم عليهما أساساً. والمقصود بالطلب هو السعي وراء الامتلاك والحرص عليه.

امتلاك أي شيء، والقيام بكل ما تستطيع الشخصية أن تفعله من أجل الوصول إلى (واو) التي هي بالنسبة إليها الهدف التي تسعى إليه، وهو في الغالب هدف مادي، أنما التخلي فهو عكس الطلب تماماً، إنه الزهد في كل شيء مادي، والنظر إليه بإستخفاف طلباً أو سعياً إلى (واو) التي هي السعادة، والنجاة من تبعات التكالب على متاع الدنيا وحطامها، وما ترتب على ذلك من شؤم ومن شقاء، فكيف يتحقق ذلك في الرواية؟

لنقف على طريقة اشتغال هذا المكون لا يحتاج منا الأمر إلى كثير عناء، يكفي أن نلقي نظرة على مسار الشخصيات ومواقفها وتطورها ليتجلى ذلك واضحاً أمام ناظرينا .

إن الرواية لدى الكوني مقسومة بين فريقين أي أن عالم الشخصيات فيها ينتظم في مجموعتين: أهل الطلب، وأهل التخلي، والعلاقة بينهما جدلية على مدى الرواية ولا تشذ رواية من روايات الكوني عن ذلك.

إن أهل الطلب متمثلون في أولئك الذين يسعون وراء (الذهب) بوصفه رمزاً للثروة، ومن ثم السلطة، فهؤلاء يقودهم الحرص على تملك الثروة، أو السلطة أو المرأة وبالمقابل أهل التخلي يزهدون في ذلك كله، كل فريق ينظر للفريق الآخر بعين الشفقة، فليس بينهما منافسة لأن ميدان الصراع ليس واحداً، ولكن على صعيد النظرة كل منهما لا يرضى عن الثاني، فأهل الطلب ينظرون لأهل التخلي نظرتهم إلى الكسالى والمساكين والدراويش وهؤلاء ينظرون إليهم نظرة الحكيم الذي علم بما ستئول إليه الأمور وبما سيلحق بهم من دمار نتيجة الحرص الذي هو لديهم يتناقض مع قانون الصحراء (ناموس الصحراء هو الذي قضى بأن نفقد ما نملك (16)) ومادام الأمر كذلك فلماذا الحرص على الامتلاك أي التخلي يستجيب لمبدأ (الفقد) الذي تقوم عليه الحياة حتى بالقياس إلى الأمور غير المادية، أي المعنوي يكمن الفقد في الحرص، بل إن الفقد مبدأ أساسي وحتمي لامناص منه "إن على من أراد الخلود أن يتخلى عن الوجود، عندما ننسى أن الحب لابد أن يتخلى عنا إذا لم نتخل عنه، عندما ننسى أن الحب لا يصير حباً، ولا يسمى حباً إذا لم يكتمل فيه شرط التخلي عن مادة الحب، عن موضوع الحب، عن المحبوب، لهذا السبب يتخلى عنا إذا لم

نتخل عن أنفسنا في سبيله"(17). وفي رواية الكمية نجد أن العاشق يقتل معشوقته ويموت وذلك عندما يخبرها قبلا أنه قرر أخذها معه، بمعنى قتلها (لن ينالك أحد على البد) وهي تجيبه إلى ذلك وتوافق عليه (18) وكذلك يموت الزعيم في نفس الرواية، مع العلم بوجود المؤامرة .

إن (واو) كما رأينا واحة ضائعة، فردوس مفقود، وكذلك الحياة، وهنا نجد أن رواية الكوني تقوم على السخرية من الوجود، الذي هو بالنسبة إليها سراب .

أي إن كلا الفريقين يسعى إلى (واو) التي يراها إما في الإقبال على الحياة والفوز بنعيمها المتمثل في الثروة، والجاه، والسلطة، والحب، أو في التخلي عن ذلك كله والبحث عن (واو) في الداخل، في داخل الإنسان في الذات، وفي حكمة الأسلاف، وفي رموزهم، وفي مظاهر البيئة، وفي العلاقة بكائنات الصحراء غير الإنسانية سواء منها الحيوانية أو الجمادات، أو مظاهر المناخ والأفلاك.

غير أن النتيجة أنه لا أحد من الفريقين (أهل الطلب، وأهل التخلي) يظفر بشئ، النتيجة هي الفشل، يمكننا القول إن رواية الكوني هي رواية الفشل، وأن العالم عنده باطل، ومن هنا السخرية.

إن النسيج الروائي بصفة عامة والشخصية بصفة خاصة تسير في طريق طويل، وتخوض صراعاً مريراً، وتتسلح بأسلحة مختلفة وفعالة من الموروث، والمكسب، على الصعيد المادي والمعنوي، ولكن ذلك ينتهي إلى الفشل لا يتحقق بشي "نخسر حيث قرأنا حساب الربح، ونربح حيث قرأنا حساب الخسارة، لأننا نتباهى بالعقل ونحن لا نعلم من أمرنا شيئاً(19)" هذه العبارة تلخص الخطاب الروائي لدى الكوني، ويظل السؤال لماذا يتخذ الكوني من حياة الطوارق موضوعاً لروايته؟!

لا يبدو لي القول بأنه من أصل طارقي هو السبب في ذلك مفيداً، ولا حتي رغبته في ترهين مجتمع انتربولوجي بغية الإغراب منه، ولا كذلك أقوال بعض المتعصبين الذين يرمون الكوني بالتعصب والشيفونية، فهذه أقوال لا أظنها تصمد لمناقشة.. إذن لماذا؟

إن من يطلع على نظام المجتمع الطارقي يجده نظاماً قديماً، اكتسب شرائعه من الوجود في الصحراء، وبسبب تنقله من مكان إلى آخر، غير أن كفاءة هذا المجتمع بصفة خاصة والمجتمعات القديمة عموماً في التعايش مع الوقت الراهن تبدو ضعيفة جداً، إن لم تكن مستحيلة، كان يجاور قبيلتنا رجل حداد من الطوارق، رأيته وأنا صغير، وكان الكبار ينقلون عنه

قوله عن إبنه (محمد): "إن طريقته خالفت" بمعني خالفت طريقة الطوارق، فهو صار يصفق في العرس مع الشباب العرب، ولا يرتدي العمامة على طريقة الطوارق، وهذا شئ لم يرضَ عنه والده، فكيف إذا رأى هذا الرجل شباب الطوارق اليوم، والأمر سيان بالقياس للمجتمعات القديمة كلها، وخاصة منها (الأفريقية) إنها مجتمعات تفقد خصائصها يومياً، فنحن المثقيفن ورثنا الاستعمار واندرجنا في ثقافته واكتسبنا من ثم أحكامنا من هذه الثقافة.

وبناء عليه، وعلى المتغيرات المادية الحديثة فإن المجتمع القديم صار عتيقاً ومتخلفاً، وفي أحسن الأحوال فإنه لا مانع من اختفاء الكثير من ظواهره بما فيها الثقافية التي صارت أدوات لترويج السياحة، أي فرغت من محتواها الروحي، وزخمها الاجتماعي، هذا الأمر شكل فجيعة للكوني، وفتح عينيه على مواجهة ما رأى فيه كارثة، وبذلك صارت الرواية على يديه تمثل فلسفة الفقد فلسفة الفشل، إن قيم النبالة لا تقود إلى شئ غير الفشل، وكذلك حرص التجار، وبطولات المحاربين وحكمة الحكماء، وزهد المتصوفين، كلها في اتجاه (واو) ولكن (واو) عصية على التملك، ولا يظفر بها أحد، أليست واحة ضائعة؟ وحتى الذين يعثرون عليها فإن بقاءهم فيها لايدوم، وعودتهم إليها مستحيلة، هي شأن المجتمع الذي لم يعد موجوداً إلا في الخرافات والأساطير، وبعض الروايات التي يتناقلها بعض المعمرين والأخبار القديمة، والنقوش المهددة هي الأخرى، المهدد بالتلف نتيجة الإهمال، وظهور ثقافات ظلامية ترى فيها رموزاً وثنية يجب التخلص منها.

لقد كان الأسلاف يستدعون تقاليد قديمة جداً ربما من المجتمع الفرعوني مثل تقاليد الاستسقاء ومواجهة الخسوف والكسوف وتقاليد الأفراح والمواسم الرعوية والزراعية التي نُظر إليها باستخفاف، وجُرمت في أحيان كثيرة، ومن هنا تبدو الرواية تتحدث عن عالم مفقود أو هو في طريقه إلى الفقد.

العالم بالنسبة للكوني زائل باطل ولا يُساوي ما تشطح به الميديا الإعلامية هو بالنسبة إليه مفرغ من محتواه الإنساني، ومن قيمه الأصيلة، ولذلك اختار أن يُعبِّر عنه بهذه الأداة (المجتمع الطارقي القديم) الذي صار في مهب الريح. إن فلسفة الصحراوي وفقاً لرواية الكوني أنه عابر سبيل لا يمكنه أن يأخذ معه الكثير، ومتى ركن إلى البقاء وسكن الواحات الموازية للمدن انتهى ولم يعد صحراوياً وفقد خصائصه ونبالته، غير أن المفارقة تكمن

في أن الواحات التي يسعى أهل الصحراء لتشييدها محكوم عليها في رواية الكوني بالخراب والدمار، ومصيرها هو نفسه مصير (واو) الضائعة، فماذا أرادت الرواية أن تقول بذلك؟

إن المدن التي شيدناها في مجتمعنا الأفريقي خلفاً لمجتمعاتنا القديمة ليست مدناً من صنعنا ومن ثم فهي لا تنتمي إلينا، ولا نحن ننتمي إليها، إننا فيها بلا روح أشباح أو مسوخ، ومعنى ذلك الفناء.

من هنا تبدو رواية الكوني رواية عدمية تعبر عن جنة ضائعة، ولا أمل في العثور عليها، إنها رواية تكرس الصراع بين ثقافة تقصي وتحاول مقاومة الإقصاء، وثقافة قوية تفرض نفسها رغم غرابتها، وفجاجتها وقسوتها، وتملك من الإمكانيات ما يحقق لها الوجود، بما في ذلك موقف الذات من نفسها، أي أن الثقافة الوافدة تجد في المثقفين المحليين الأداة التي تكرسها وترعاها وتروج لها، وفي المقابل تستخف بثقافتها الموروثة، ولا تعبأ بها مما يجعل الكون الروائي مختلاً لا يتحقق فيه شئ لا على الصعيد الفردي ولا على الصعيد الجماعي.

إن الشخصية الروائية لدى الكوني تسعى في طريق طويل نهايته الفشل الحتمي على كل المستويات!

هوامش:

1. انظر رواية الفم ص 18.

2. انظر رواية الفم (كل هذه الرواية تقوم على هذا الموضوع).

3. انظر رواية المجوس.

4. المصدر السابق.

5. المصدر السابق.

6. هناك منطقتان في ليبيا في الجنوب الصحراء باسم (واو)، واو الكبير، واو الناموس، أما واو حريرة فإنها مثلما عرضنا واحة خرافية موجودة في التراث الشفوي الطارقي والعربي الليبي.

7. رواية المجوس.

8. المصدر السابق.

9. رواية التبر.

10. رواية عشب الليل.

11. رواية واو الصغرى، ص 220، 221.

12. رواية واو الصغرى 223.

13. رواية عشب الليل، ص 72 دار الفارسي – عمان 1997.

14. جوستاف لوبون: حضارة العرب ت وائل زعيتر، ط4، 1964 ص 72.

15. واو الصغرى دار الفارسي – عمان، ط1، 1997.

16. عشب الليل، ص93.

17. فتنة الزؤان، ص 1033 – 104.

18. الدمية، ص 147-154.

19. رواية بر الخيتعور، ط الأولى بيروت، ص 99 .

أمسية الأربعاء

عبدالرحمن جماعة

من قال بأن العمل الثقافي مرتهن بدعم السلطة، ومتوقف على تشجيع مؤسساتها، ولا يتم إلا بإيعاز منها، ولا يستمر إلا بإشرافها؟

ذلك سؤال يمكن أن نُجيب عليه بأكثر من إجابة، فمنذ سوق عكاظ الذي بدأ واستمر دون وجود دولة، ودون إشراف مؤسسة بالمفهوم الحديث للدولة والسلطة، مروراً بكل المجالس الأدبية والصالونات الثقافية، إلى يومنا هذا.. فإن أنجح المناشط الثقافية على الإطلاق هي تلك التي اتسمت بالعفوية والتلقائية، والتي لم يكن لها حضن يضمها، أو ركيزة تستند عليها، أو رافد يمدها سوى أؤلاءك المثقفين والأدباء الذين لا يشترطون شيئاً سوى مكان يجمعهم، حتى لو كان هذا المكان هو مجرد عريشة كعريشة النابغة الذبياني!.

ذلك لأن الكلمة يمكنها أن تولد في أي بيئة، وتحت أي سقف، أو حتى بدون سقف، وفي ظل أي ظروف، وبدون أي اشتراطات، بل الكلمة الوليدة في بيئة اصطناعية، وفي ظروف يُراد لها أن تكون مثالية، ووفق اشتراطات محددة وصارمة هي كلمة مصطنعة مفتعلة هجينة هشة رقيقة كفقاعة تحمل في جيناتها سرعة انفقاعها كما تحمل سرعة انتفاخها.

تلك القناعة ترسخت لدي وأنا أراقب تلك الأمسية الأدبية الثقافية التي بدأها مجموعة من المثقفين في مدينة سبها منذ ما يربو عن العقد من الزمن، ولازالت إلى يومنا هذا كأطول مشروع ثقافي عمراً، وأبعدها عن صراعات السلطة، وضوضاء الإعلام.

بدأت بثلاثة، ولسان حالهم يقول: نحن الثلاثة أكثر من كافٍ، ثم توافد عليها

المثقفون والأدباء والشعراء من كل حدب وصوب، ورغم أنني لم أكن من المؤسسين إلا أنني تشرفتُ بحضور ما يزيد عن أربعين أمسية.

هذه الأمسية تُقام كل يوم إربعاء في مكتبة اليونيسكو في مدينة سبها، ومكتبة اليونيسكو هي مكتبة أنشأتها منظمة اليونيسكو في خمسينيات القرن الماضي، وقد كان من روادها العديد من المثقفين والأدباء والكتاب لعل أشهرهم الروائي إبراهيم الكوني والعقيد معمر القذافي، ولا تزال المكتبة قائمة إلى هذا اليوم.

الأستاذ الكاتب والمخرج المسرحي (حمادي المدربي) كان دائماً أول من يحضر، يجلس على كرسيه في فناء المكتبة الصغير، يستقبل الشباب بابتسامته النقية، وبترحيبه المعهود، ثم يُعلن عن بدء الأمسية فينتقل الجميع إلى تلك الطاولة المستديرة ويبدأ العزف على أوتار الحرف.

القاص (إبراهيم بشير زايد) كان قد تكفل بتوثيق كل الأمسيات، وهي مهمة صعبة رغم ما تبدو عليه من بساطة، وكنا دائماً نرجع إليه للبحث عن نص أو صورة أو تاريخ، ولولا هذا الأرشيف الضخم الذي بحوزته لكانت الكتابة عن هذا المشوار الطويل نوعاً من الادعاء الذي لا برهان عليه.

لم يكن نشاط منتدى الأربعاء يقتصر على الأمسيات فقط، بل أقام العديد من الأصبوحات الشعرية، والاحتفاليات والمناشط الأدبية والفنية الأخرى، كما تشرفتْ باستقبال العديد من الضيوف، وقام أعضاء المنتدى برحلات للكثير من المناشط والمهرجانات في مدن أخرى، كما شهدت المكتبة والمنتدى صدور العديد من المجموعات الشعرية والقصصية لأعضاء المنتدى.

إن أي إنجاز يُمكن حساب تأثيره ونتائجه الإيجابية، إلا العمل الثقافي فإن نتائجه غير المنظورة أعظم مما نراه، وأكبر مما يمكن قياسه، وأكثر مما يُمكن حسابه، خاصة إذا كان هذا العمل ممتداً على مدى سنوات طويلة، ولا يؤثر فيه بعده عن الأضواء، ولا يُنقص من قيمته إهمال وسائل الإعلام له، ولا يحط من قدره تعامي مؤسسات الدولة عنه.

كنت أتمنى أن يتم استنساخ هذه الفكرة في كل حي، فهي فكرة سهلة وبسيطة، لأنها لا تقوم على الدعم من أي جهة، ولا تتوقف على الإذن من أي سلطة.

فمثل هذه المناشط تجمع الكتاب والأدباء، وتحتضن وتشجع المواهب،

وتفرز أفكاراً ومشاريع قد يكون لها أبرز الأثر في تغيير الخارطة الثقافية، وتحسين مشهدها، والرقي بنتاجها ونتائجها، ولا أنسى هنا أن فكرة مهرجان أيام سبها الثقافية الذي حضره أدباء ومثقفون وفنانون من جميع أنحاء ليبيا قد انبثقت من منتدى الأربعاء، وأديرت بالكامل من قبل أعضائه.

وختاماً.. فإن العمل الثقافي لا يحتاج إلى أدوات ومعدات، بل إن الإنسان – مجرد الإنسان – هو أداته ومادته وهو أيضاً نتاجه، وإن الأمم التي أهملت الجانب الثقافي منيت بالفشل ولم تحض بالنجاح في أي جانب آخر، وإن ما يمكن أن يقدمه قلة من المثقفين مجتمعين يفوق بأضعاف ما يمكن أن يقدمه الكثرة منهم متفرقين!

شخصيات جنوبية

إعداد/ الطاهر اعريفة

حسن ظافر بركان

الوزير العتيد ورجل الدوله، التقي العابد الزاهد السيد حسن ولقبه ظافر ابن السيد عبدالرحمن بركان الشريف السنوسي بركان الأدريسى الحسني، والأدريسى نسبة إلى أدريس الأكبر مؤسس دوله الأدارسه في المغرب الأقصى، والحسني نسبة إلى الحسن بن علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه، من بيت علم وفضل وسؤدد مع ديانه وحشمه، والده هو السيد عبدالرحمن بركان الشريف اشترك سنة1916 م في الثورة العربية الكبرى التي أعلنها الشريف الحسين بن علي في الحجار ضد الأتراك ضمن فوج المغاربه بقيادة الأمير خالد الجزائري، وعند إنتهاء الثورة رجع إلى أرض الوطن وأنظم إلى المجاهدين الليبيين الذين اسسوا الجمهورية الطرابلسية سنة 1918 بقيادة كل من سليمان الباروني ورمضان السويحلي وعبدالنبي بالخير وأحمد المريض، وأصبح عضواً في مجلس شورى الجمهورية عن منطقة فزان.

ولد السيد حسن ظافر بركان سنة 1923 بمرزق، قرأ القرآن الكريم على جدّه لأمه بشير الحاج زايد بن دومه السوكني حفيد العارف بالله دومه السوكني الذي ذكره النائب في كتابه، (نفحات النسرين) وأثنى عليه .ثم ألتحق بالمدرسة الإيطالية حيث نال منها الشهادة الأبتدائية وأتقن اللغة الإيطالية، انتقل بعدها إلى طرابلس وختم القرآن الكريم برواية قالون برسم ابي عمر الداني تحت أشراف شيخه مختار حوريه، كما حفظ عليه وعلى غيره بعض المثون في الفقه واللغة العربية.

رجع السيد حسن ظافر إلى مرزق واشتغل بالتدريس ثم بالتجارة بعد أن منعه الاستعمار الإيطالي من الاستمرار في التدريس، وكان خلال هذه الفترة يتلقى من والده المقيم في طرابلس مجلة الرسالة

الأزهرية التي تتناول موضوعات في الفقه والفتوى وأصول العقيدة وكان يقرأها مع أهل العلم والطلبة في مرزق، كما كانت تأتيه عن طريق والده أيضاً نشرات وصحف حزب المؤتمر الوطني الذي أسسه بشير السعداوي سنة1946 م والذي كان يدعو إلى استقلال ليبيا ووحدتها وأنضمامها إلى جامعة الدول العربية فكان يسرّبها إلى أصدقائه ومعارفه في منطقة فزان.

أنظم السيد حسن ظافر مبكراً إلى الحركة الوطنية الليبية فعندما أسس الوطنيون في فزان الجمعية الوطنية بقيادة الشيخ عبدالرحمن البركولي ومحمد عثمان الصيد في منطقة (زلواز) بوادي الشاطئ سنة 1946كان حسن ظافر من ضمن أعضائها الناشطين، وعندما زارت اللجنة الرباعية التابعة للأمم المتحدة فزان سنة 1948للتعرف على رأى السكان هل يريدون الاستقلال أو البقاء ضمن المستعمرات الفرنسية، كان الوطنيون في مرزق بقيادة حسن ظافر بركان يرفعون علامات الرفض للوجود الفرنسي، وتقدم أحد الموطنين وهو محمد المهدي مصطفى فتعرض للجنة الأمم المتحدة في الطريق حتى أوقف سياراتهم وأرشدهم بأن الوطنيين يريدون الاستقلال وهم متواجدون في بيت حسن ظافر بركان، وعندما علمت اللجنة ذلك انتقلت إلى مكان التجمّع الذي تمحورت مطالبه بالاستقلال: ومن هؤلاء الوطنيين أبراهيم محمد علّوه، وحسن ظافر بركان، ومحمد الداسوقي الحسن، وسليمان محمد كنّه، ومحمد المهدي مصطفى وعلي المهدي مصطفى، والعربي محمد سالم السزكني، ومحمد صالح شاويش، وأبوبكر كياري، والمهدي حافظ بشير، وعبدالله قصيبات المصراتي، محمد أحمد جلالي، وعبدالمطلب الهوني، ومصطفى المهدي مصطفى، والمهدي محمد الشرقاوي.

عندما استقلت ليبيا سنة1952 م رشح السيد حسن ظافر من طرف أهالي مرزق عضواً بالمجلس التشريعي بولاية فزان الذي يتكون من عشرين عضواً وهو بمتابة البرلمان المحلي للمنطقة، ومن مهمة هذا المجلس محاسبة الحكومة المحلية في الأقليم عن أعمالها، وفي إحدى الجلسات طرح السيد حسن ظافر سؤال إلى ناظر المعارف والصحة فأحتجّ هذا الناظر وقدم استقالته من الحكومة متدرعاً بأن السائل في عمر ابنه فكيف به يتجزا ويسأله .

اختير بعد ذلك السيد حسن ظافر ناظراً للمالية والأقتصاد في حكومة ولاية فزان، ثم أصبح ناظراً للمعارف والصحة وكان له مجهود يشكر في النهضة التعليمية التي

شهدتها منطقة فزان أنداك بتعميم المدارس في جميع المدن والقرى رغم الأمكانات المالية والبشرية المحدودة للدولة.

وفي 16/10/1960 عين السيد حسن ظافر وزيراً للدعاية والنشر في حكومة رئيس الوزراء محمد عثمان الصيد ثم في حكومة محمود أحمد ضياء المنتصر سنة 1964وزيراً للأنباء بعد تعديل في هذه الحكومة عين وزيراً للاقتصاد الوطني.

وفي أثناء أشرافه على وزارة الأعلام والإرشاد تمكن من أنشاء وكالة الأنباء الليبية وتقوية جهاز الإذاعة بحيث أصبحت الإذاعة الليبية مسموعة في أغلب مناطق البلاد، وفتح المراكز الثقافية في أغلب المدن، كذلك فتح مراكز ثقافية في الخارج خاصةً في مصر وتونس، وفسح المجال أمام إصدار العديد من الصحف والمجلات من أهمها مجلة الإذاعة، ومجلة الرواد الخاصة بالأدباء والكتاب، ومجلة المرأة التي كانت ترأسها المرحومة خديجة الجهمي، وبعد خروجه من الوزارة عين السيد حسن ظافر سنة1965 م سفيراً لليبيا في تونس، ثم تقاعد عن العمل الحكومي نهائياً.

سنة 1966انتسب السيد حسن ظافر إلى الطريقه الصوفية القادرية متأثراً بجده بشير زايد دومه السوكني الذي كان شيخاً لهذه الطريقة في بمرزق .هذه الطريقه التي تعتمد على الأيمان والتوكل، الأيمان بالله الواحد الأحد والتوكل عليه.

وقد أضفت هذه الطريقه الصوفيه على السيد حسن ظافر ذلك الهدوء والرزانة التي لا نجدها عند غيره، وتلك القناعة التي هي عماد المؤمن في حركته وسكونه، كان في سلوكه بارّاً بأقاربه وأصدقائه، كريماً، ورعاً، عطوفاً على الفقراء والمحتاجين، ووطنياً غيوراً، لم يبخل بجهده ووقته في الصلح ورأب الصدع بين الأفراد والجماعات والقبائل، مقدراً محترماً من مواطنيه ومعارفه، متواضعاً دمت الأخلاق، على محيّاه دائماً علامات السكينه والوقار.

توفى رحمه الله بعد مرض ألمّ به يوم 15 أغسطس سنة2004 م، ودفن بمقبرة سيدي منيدر بطرابلس .

علي بركة (1923/1996م)

إن علي بركة يستلهم التاريخ، يستلهم الماضي، الماضي الموغل في القدم -فنون ما قبل التاريخ - المتمثلة في لوحات الكهوف الحجرية للحضارة الليبية القديمة في جبال أكاكوس وتاسيلي حيث نشاهد ما دوّنه الصيادون القدماء من فنون تمثل الرقص، أو مطاردات الصيد، أو تصور الخرتيت، الأسد، البقر، الفيلة، والزراف والنعام وأيضاً الحصان...

علي بركة ومنذ بدايته ظل يحاول أن يجد مفردات خاصة باللوحة الليبية ليصل في النهاية الى التفتيش والبحث في فنون ما قبل التاريخ.

عن هذه المفردات، دارساً تكويناتها وأوضاع الأجساد فيها، وليمزج اللوحات مشكلاً منها لوحةً أخرى.

الرمح والحصان أهم ما يستلهمه علي بركة من حقبة ما قبل التاريخ، لماذا؟ الرمح من أهم الأدوات التي ساهمت في تطوير حياة إنسان ما قبل التاريخ ونقلته من حياة الصيد والقنص الى حياة استئناس الحيوان - التي نقلت الإنسان الى مرحلة الرعي، وهي مرحلة متقدمة من حياة الجنس البشري.

الحصان، لماذا الحصان؟ الحصان يمثل مرحلة في حياة التنقل واختصار الزمن وبالتالي يجد مجالاً وحيزاً فريداً في لوحات علي بركة..

وكما كتب عنه منصور بو شناف:

(إذا كان هاجس علي بركة هو استرداد هذا الموروث الى اللوحة والجدار بعد أن هاجر منها محكوماً بحياة (الرُحّل) بعد التصحر، الى النسيج والنقش، علي بركة لم يكن رساماً ينقل صور فوتوغرافية ليؤمن بالسطحية التي سادت الرسم الليبي والعربي، بل ظل يحاول أن يرسم لوحة تبحث عن جذورها في أعماق الموروث وإن كان هذا الموروث منسياً لقد كان عمل علي بركة مُنشّطاً للذاكرة ومقاوما للنسيان)

محمد أبوعزوم

محمد أبوعزوم حماد مواليد 1950، تخرج من معهد المعلمين الخاص شعبة الفنون الجميلة، مارس العمل مدرساً للمواد الفنية بمدارس سبها، شارك في العديد من المعارض بمدرسة سبها المركزية ومعهد المعلمين والنادي الأهلي بسبها، أحد مؤسسي فرقة سبها للفنون المسرحية سنة 1968م، اشتهر بكتابة الشعر والأزجال والأناشيد المدرسية. كما كان له حضور في الندوات والمحاضرات والبرامج الثقافية التي كانت تعقد بمدينة سبها.

يناجي محمد أبوعزوم لوحاته التي يرسمها وتنتجها لواعجه النفسية وادراكاته الروحية في قصائده التي يكتبها. فهل يحاول عبر كتابته استنطاق لوحاته، أو أن يفسر لنا مغزى ما يرسم، ما يصنعه بالريشة، باللون، بالفرشاة؟ ربما يضع في مخيلته حين يرسم هموم الإنسان المعذب في هذا العالم، الخير والشر، الفضيلة والرذيلة، السعادة والشقاء، الحزن والفرح، الفقر والغنى، هذه الثنائية التي يكتوي بنارها الإنسان منذ أن وجد على وجه البسيطة، هذه الثنائية تؤرق محمد أبو عزوم. وهو بلوحاته التي يرسمها ليتلذذ بها المشاهد يحاول أن يجعل معنى لوجودنا. هل ثمة أمل؟ هل ثمة عدالة؟ هل أن الاخاء والمساواة وكل القيم كفيلة بأن تجعلنا نصل الى درجة من القناعة التي تتحقق بها السعادة التي نبحث عنها؟ فاللوحة عنده بمثابة مولود جديد أبصر النور للتوّ، وكما تهدهد الأم طفلها يهدهد الفنان لوحاته. هل هو نوع من العشق الذاتي؟ أم هو تفسير لذلك التناغم بين ما يفكر به الفنان وما يخلقه مجسداً في هذه اللوحات، هل هي لحظة السعادة التي يحس بها حين يدرك الحقيقة؟ لا نستغرب ذلك فهو يصل بذلك الى المعادلة الصعبة، وهي المطابقة بين ما يلوح في ذهنه وأفكاره ومشاعره، وبين ما يرسمه ويبدعه. هي لحظة التجلي، لحظة فيها براءة وتناغم لا يحس بها إلا من كابد الشوق، شوق لحظة التجلي هذه، ذلك النزوع الصوفي المتجرد المتجه الى البارئ.

انتقل الى رحمة الله فناننا يوم 2012/2/5

من كتاب: تاريخ فزان الثقافي والاجتماعي.

أقواس ثقافية

- خفايا الحس الشعري الفلسفي وجمال اللغة في نص الشاعر الشريف حسن بوغزيل - عائشة بازامة
- الدراما النشأة والمفهوم - عبدالباسط الجهاني
- محمد الصغير أولاد أحمد: شعريّة الهامش - رياض خليف
- ثقافة الرمز والعلامة التراثية والأثر الفنّي - د.شريفة بن زايد
- انطباعات رحالة إنكليزي في ليبيا - بدرالدين الورفلي

خفايا الحس الشعري الفلسفي وجمال اللغة
في نص الشاعر: الشريف حسن بوغزيل
دراسة ومحاورة النصوص

عائشة أحمد بازامة

من النادر أن نرى شاعرًا يعالج نثره الشعري بلغة غاية في الجزالة، والبلاغة، وإذا جاءت مضامين هذه اللغة من شاعر ضليع في الفلسفة فهو غاية العجب، وأعتبر أن من الذكاء أن يجمع بين اللغة الفاخرة لفظًا وبين الصورة المنتقاة من بيئته الغنية الزاخرة بجمال الطبيعة الجبلية، إلى اللغة الإبداعية المتواترة من جهة الاستخدام حينًا متكئة على جماليات الصورة، أو قوة الوجدان أحايين أخرى، وفي هذه النصوص المختارة التي سأتناولها ببعض الرأي، وأترك لعديد الكتاب محاورة إصدارات أخرى لهذا الشاعر، في هذه النصوص أجد عالماً متناثراً ومتكاملاً في آن واحد، ونجد حالة تشتهي التأمل وتستوجب معرفة روابط عديدة، وفضاءات روحية للنص الواحد مفرد ومستقل بذاته، نجد إبداع في صورته القريبة من المتلقي، بعيدة عن استخدام النغم الشعري التقليدي، وإذا نظرنا إلى كل نص نرى أنّ كل مقطوعة هي عالم مستقل بذاته، غير أنها تؤكد أنّ لها فضاء داخلي هو كل مكتمل، وإن كانت كل قصيدة تصلح أن تكون حياة قائمة لها أحداثها وحسها.

وتطل الشمس من هنا
من داخلي
حباً.. أملاً... رغبةً
أن أحتويك
أسجنك حرية بعالمي
كي أنعم بكل ما تنعمين
وأعيش أزلية الأحلام
من الصباح حتى الصباح

في هذا النص دعونا نسأل: كيف لشمس أن تشرق من كينونته؟ وما الشمس التي تطل من داخل الذات الشاعرة؟

وكيف لشمس أن تكون هي الحب، الأمل، الرغبة؟!

الدهشة ترافقنا ونحن نحاول أن نغوص لأغوار هذا العمق الداخلي. وإذا كان النص قد اختزل الحب والأمل، والرغبة أي هذه الثلاثية بما تحمل من دلالات عالية المعنى؛ لينتج لنا غاية في العشق، وغاية في الإنجاز المطلبي وهو الاحتواء، إنّه لا يريدها أن تحتويه، بل يطلب في منتهى الاحتفاء والرقي أن يحتويها (أن أحتويك) المعنى هنا عميق بعمق الفضاء الداخلي الدافع نحو النفس التواقة لتحقق الغايات الذاتية من شمس تسطع وتطل من داخل تلكم النفس، لتحتوي بمنتهى العطاء، هي أطلّت بالحب والأمل، والرغبة لتحتوي الحبيب، واستبق النص بذكاء تسلسلي الاحتواء ثم الضم لذات النفس التي تسجن الحبيب إلى عالمه العميق، إلى وحدته التي يعتبرها حرية، فداخله يحوي الشمس، والشمس كناية عن النور بل مصدره، الذي يعني الحرية، فلا ظلام في كيانه. بل شمس وحرية، عالمه يعج بالحرية وقد استنطق النص بحرية تامة رجاءً بأن تدخل وحدته الحرة الكامنة فيها شمس تسطع بنور حروفه وفلسفته، تناقض غريب، سجن وحرية، سجن ظاهر وحرية عميقة، متناقضان لفظيان (أسجنك حرية بعالمي) يجعلنا نتساءل: ماذا يريد أن يحمل هذا النص؟ وكيف تسكن الحرية السجن؟ أو كيف يسكن السجن الحرية؟ هي الدهشة المنتهى. هي الجموح نحو عالم مكاني واحد يفضيان إلى نتيجة واحدة، وهي وحدة واحدة لحب واحد، ينزاح لفضاء الزمن الأزلي. ينقلنا بسلاسة إلى حياة أزلية في حلم دائم السطوع يبدأ بصباح وينتهي به

(وأعيش أزلية الأحلام
من الصباح حتى الصباح)

اللغة هنا تتنقل في ألفاظها بين مضارع ومستقبل وطلب واستهلال، أدوات توحي بجواب الشرط الذي يسبق فعله، للتأكيد أنّ لغته تملك زمام الجواب، قبل انتظار الإجابة، ولو كانت أزلية، زعزعة المعتاد وخلخلة سياق اللغة في بناء المعنى، جعل من النص مادة جيدة لاستقاء فلسفة تنادم الشعر كما يؤثث في ركن آخر من نصوصه أنّ الشعر نديم الفلسفة، الشاعر بوغزيل جعل من الشمس فاعل، رغم أنه كان حرياً به أن تكون روحه هي الفاعل، لكنه لم يفعل وهنا يدعونا للتأمل حيث الاستعارة الصريحة، لأنّ ذاته هي الشمس (وتطل الشمس من هنا)

عديد الأسئلة نتناولها، هل تطل الشمس من داخله؟ أو من مكانه ونقطة فعله؟ أم تطل من خلال كلماته وحروفه؟ فهذا نص فاعل تجاوز الإنجاز لأنه يحرك فينا حرية التفكير.

عندما يصير الحب والأمل والرغبة مفاعيل فيعني ذلك أن هناك احتمالات أخرى يمكن لها أن تكون، وتتركز جمالية الكلمات في الفاعل وهو المركز (الشمس) التي قد تفعل فعلها لأنها مركز الذات.

خفوت المعنى يتجلى في الطلب في فعل جوابه الذي سبقه، حيث تؤكد اللغة أنّ هذا الطلب مجاب مسبقاً لأنه

- أي الطلب - يقحمها في عالمه الحر ولو كان سجنًا، وهنا تكمن قوة الطلب.

(أسجنك حرية بعالمي
كي أنعم بكل ما تنعمين)

رغم خفوت الطلب، إلاّ أنّ قوّته تكمن كما أسلفت في استباق جواب الشرط عن فعله في البناء.

الشاعر هنا وظف اللغة بالكيفية التي أرادها، فهو يمتلك أداته ويطوعها حسب مكامن حسه وروحه التي قد نصفها بأنانية الحب. ولعلنا جميعنا نحبه أن يمارس سطوته المحببة بجدارة.

في هذا النص نزعة صوفية لنقاء الذات في ممارسة الحب حيث تتفتق المشاعر الجياشة في ألفاظ رائقة كالشمس، والاحتواء، والصباح، والأزل، والنعيم، والحب، والأمل، والأحلام. وانحسرت الرغبة فقط في الاحتواء الروحي، وليس الجسدي الغريزي جنساً، والذي يبرز من إطلالة تلكم الشمس من روحه. فيما تتبدل الحالة تماماً في نص آخر في التالي:

شوّرت لي بجنونها
انبعثت حكاية لجسد
لا يمل الرقص
وملامسة الضباب
حركت أصابعها لغة أزلية
تهامس الوجد.

هنا ينتفض الجسد معلناً حالة من الجنون، وهذا الجنون قد يعني الحب، العشق، أو الشبق بنزوة عابرة

- ويبقى التفسير في بطن النص - لكن يتأكد لنا في استرساله حينما يقول:

(لا يمل الرقص
وملامسة الضباب

يقترن هنا اللمس مع الرقص، وهي حركات حسية مادية تتوافق والجسد في حكاية ليست كأي حكاية، الصورة هنا حسية نقلها النص بحرفية رسام، أو ريشة فنان، حتى وإن كانت ناقصة لم تهتم بزوايا أخرى، وقد يكون الشاعر قد أخفى تلكم الملامح عن قصد، لقد أبرز هذا النص اهتماما بالجسد في ذات المكان وانحسر اهتمامه بالرقص وما تبعه من إشارة الأصابع، فالأنامل التي لامست الضباب قد حركت فيه كوامن وشجون الوجد

بهمس،، لكن روح الشاعر ترسم فضاء سريعاً للوحة الجسد الوله بالرقص وتعيده من حالة الشهوة إلى حميمية الروح والوجد في تداع سريع لأن الغالب على خفايا حسه الشعري هو الوصول إلى إشباع الروح عن طريق إغواء الجسد. الإحساس الداخلي للنص يظهر بمظهر الغالب وهو الحس الوجداني، واللا هنا توظف في صيرورتها النصية ضمن مدارات متنوعة، وهي انبعاث الحكاية والرقص، والملل (انبعاث حكاية لجسد)

(لا يمل الرقص) وعلى هذا النمط الاستدلالي الحكيم يكمل النص غايته إلى همس الوجد، فالمهم أنه يبوح بخفوت لوجدانه عندما عاش حالة جنون أو إرباك بحركة الأصابع، وهي لغة بدائية أزلية افضت إلى حالة حب صوفية نقية داخل الذات.

للشاعر صور تمردية تجعل من نصوصه مفعمة بالحداثية المترابطة مثل:

توسد الأحلام
ناغ القدر
سابق الريح
تقفّ الأثر
صادق السفوح
رتل ما تيسر
الحب
السلام
الدعاء
انسكاب العطر
بكف السحر
وقع ليلك بحلم
يعرف الله
سر الوجود
الخلود
فيض البشر

يحاول الشاعر في هذا النص رسم ملامح ذاتية عبر أفعال طلبية عبر تضادات تسعى لخرق المألوف، فالأحلام عادة لا يتوسدها الحالم، فلماذا عزم على طلب توسدها. ولم يطلب تحقيقها مثلاً، الشاعر بهذا الأمر لا يقف عند نمطية ذات إيقاع معتاد لأنه مصر على الإبداع الفلسفي، نصه لا يقف عند البنيوية للتوظيف البلاغي فقط للنص الشعري النثري، بل تلبس رداء الومضة الشعرية في تواتر الفعل الآمر توسد، ناغ، تقفّ، صادق، رتّل. نجدها تخدم روعة الأسلوب الآمر للتغيير، في بناء الأوامر وتراكمها القطعي حيث تحدث نقلة بأسلوب مغاير حين يردف

(رتّل ما تيسر
الحب
السلام
الدعاء

حيث تناهى حرصه الواضح في تناسق النص من حيث المفردات الراقية التي تحمل نبرة ترقى إلى لغة محافظة ترقى

لذلك إلى لغة العابد الناسك، هذه الألفاظ تتناسق والنص من حيث المفردات والإيقاعات الموسيقية المتوالية فيها، فبعد الحب والسلام والدعاء ينسكب العطر، فهذه التوظيفات الزمنية النابعة من تصويرها الدقيق للواقع، تبعها توظيف يوحي بسردية تمنطق المسار الميثولوجي الموروث لا سيما الديني، الذي يخالج ويدغدغ فكر وعمق وفلسفة الشاعر ؛ فيحولها إلى أنساق شعرية تتلاحم فيها البلاغة بالصورة معًا مع ذات الشاعر الكامنة في النص

وقع ليلك بحلم
يعرف الله
سر الوجود
الخلود
فيض البشر

ولأنّ الشاعر في هذا النص يريد أن يظهر قدرته الهائلة ليكتب نص حداثي يغمره إحساسه الدفين بما سبق ذكره من إحساس يرتبط بالله، ولا يريد أن يخرج من منظومته دون أن يؤثث ليقينه بأنّ الخلود هو السر الذي يبدأ بتأكيد حلمه، الذي يؤثث كذلك لعوالمه التي يسعى لتحقيقها لا سيما التي تمنطق الوجود والخلود، ووجيعة طوفان البشر، وعلى هذا النسق التكاملي الموفق سار النص موفقاً بقدرته على تحقيق تجاوز التضاد لكسر المألوف، إلى إظهار القدرة الذاتية لكتابة نص محتفي بحركته الزمنية الفلسفية في عبور الوجود صديقة الروابي

الروابي عندنا
يا صديقة الروابي
بنات الجبل المرصعة
بالطفولة

في هذا النص إيقاع النداء في تفاعله الموسيقي والبلاغي يلامس ماهية النبع الذي ينهل منه الشاعر معينه البلاغي المعجمي البيئي من جهة، ويلامس التفاعلية الانفعالية الواضحة بين رغبته المضمرة، أو المكبوتة، وسعيه للبوح لصديقته التي جعل الروابي إضافة لها (صديقة الروابي) بحيث تتسع دائرة العلاقة بينهما، وفي نفس الوقت تلامس تلك الممرات التي يحاول خلقها للتجاوز، والممرات هي الروابي، وكأنه يخاطبها من خلالها. الرغبة هنا تظهر بمظهر الغالب (بنات الجبل) لأنه يحدثها عنهن في صورة بهية جذابة تظهر الانفعال الوجداني للطفولة، ولمن يتهافتون على السهر والسمر، هذا إسقاط رائع يؤكد على قيمة الانفعال التحفيزي والذاتي لكنه في يقيني ليس لزمن أو أناس، وعلى هذا الأساس يستنهض تاريخ الطبيعة الذي أزاحه العدم بفعل فاعل. على هذا الاستدلال التوظيفي الحكيم يسير الشاعر حتى وإن

استلهم الماضي والحاضر معًا في صورة اسطورية فلسفية جمعهما في (السلفيوم) و (الفطر) وفي لعبة الاختفاء، وفي قطف زهور الفجر. النص يجعلنا نعيش حالة إرباكية من مصداقية بوحه في هذا النص، ففي سياق هذه الصورة رؤية نصية أتت في مظهرها الخارجي تضادًا، وهذا التضاد مربك للمتلقي لأنه يغوص في متون بلاغة الوجدان التي تحدها مصداقية الشعر العذب، وهذا ما يجبرنا مرات، ومرات على معايشة وقع الرؤى بكل حركاتها حتى التي تنبع من خلال الإيماءات والإيحاءات ذات الخصوصية الذاتية لمعيشة الذات الشاعرة. يقول الشاعر:

ولأول مرة تغانجها السفوح
بعد قبلات القمر

هذا الأداء الحداثي من حيث البناء المتنامي ومن حيث التصوير الحسي والخيالي معًا، جعلنا نعيش وقع الإيحاء الذي ينشط ضمن دائرة الوعي كجسد يتغنج وتقتبس أشكالها من اللاوعي المتهيئ لقبلات القمر، هذا اللاوعي يهيئنا كذلك لعبور حالة عصية يعيشها الشاعر في نصه حيث يقول:

(عندنا الشجيرات لا تنمو)

وهذا ما يظهره لنا، ويسعى في عدمية هذا الفعل ليحوله إلى فعل لكونه وصل إلى حدود اليقين

(إلاّ إذا راقصها البرق

وضوء القمر)

فطالما الشجيرات تنمو فهو اليقين، ووسيلة العبور لهذا اليقين هو مراقصة البرق وضوء القمر. بهذه الصور ينقلنا إلى حسه الفلسفي المنمق ويسترسل

(وانتشت بماء السحاب

ليرسم على كفها

وهنا الإعجاز البنائي لطبيعة فهمه للبنية التعجيزية حيث صناعة الاكتمال الأدائي، فمن الجزالة إلى القوة في مظهر سهولة اللفظ مع المحافظة على رونق الصورة الخيالية، وبهاء الدعوة الموجهة لتلكم صديقة الروابي التي بإسقاط المدلول البدائي للقصيدة يختم بالمدلول المذهل الذي يودي للفهم ولرحلة التفكير وللتأمل، وهو روح الفلسفة في نقلة للحكمة والفراسة. هذه الألفاظ لا تستغلق على الفهم، لكنها تصنع حالة من الانبهار المرغوب فيه.

نتطرق إلى (الأنا) المتفردة في النص التالي

أنا الصوفي

المتدثر
بعباءة جدي
النعمان ابن
ماء السماء
ونسك الولي
الذي مر ذات يوم من هنا
ثم اختفى

(الأنا) شعار تحفيزي للذات لكي يتجاوز السقطة في الأنانية كمدخل يصف نفسه وليجعل اللغة مدخل تقاربي بين (الأنا) وفعل الشعور الداخلي، ويعيد التشكيل المتأصل لموروث فيردف قائلاً:

(المتدثر بعباءة جدي)

هذا ما نلامسه من خلال خفايا ما تحت العباءة إلى التصريح في حركة تضاد بين الخافي المدسوس، وبين الظاهر المعروف، حيث أعلن المقاربة السريعة بين المدثر بالعباءة، وجده النعمان بن ماء السماء، هذا التكوين الممنهج والموجه للمتلقي لأغراض تبت بالدرجة الأساس في كينونته، وإرساء رؤاها بعيدة المدى عبر تداخل تصوير واقع في مقاربة للذات في مواجهة رحلتها نحو آفاق التسلسل الإرثي، والقصد به هنا النسك والتعبد

ونسك الولي
الذي مر ذات يوم من هنا
ثم اختفى
حركية الرؤى تمر بنا عبر نصه التالي:

أنا عرّاف السحاب
وخطى الدراويش
المؤدية
للشوق
والهيام

تجوب (الأنا) في هذا النص واقعاً محمومًا وحيدًا فيه شيئًا من وجع طفولي سبقه علو وأنفة الرؤية الحركية للحياة، (عرّاف السحاب) تضاد صادم وقوي، ففي العادة العرّاف لا يكون إلاّ على الأرض، فالذات الموجعة حين تبوح تنهال صورها بكبرياء السماء ساعية لبلوغ التوظيف المكاني لتظهر بمظهر الغالب، ولكن في الوقت

نفسه تجبرنا الصياغة الشعرية للشاعر ضمن مجموعتها الأنانية في كثير المرات أن نعيش واقع الرؤية بكل حركاتها حتى تلك التي تنبع من خلال الإيحاءات والإيماءات ذات الخصوصية الذاتية النفسية والجسدية كما في باقي هذا النص:

أنا من حمل صغيرًا
جرار الورد
لأبناء العطش
السالكين
دروب الصفاء
أنا

حقًا إنها صورة صادقة وعميقة صاغها الشاعر في شموليتها رغم (الأنا) التي

اكتنفتها. فالأداء الشعري الحداثي تنامى بناءً، وتصورًا نفسيًا وحسيًا معًا مما جعلنا نعيش وقع الإيحاء الذي نشط جدًا من خلال إثارة الوعي وتنشيط تأثير ردة فعل المتلقي عندما يقول:

(أنا من حمل صغيرًا

جرار الورد

التصوير النفسي والحسي لحمل الماء من مورده حالة عصية على الكبار أستردها الشاعر بشكل مضمر من اللاوعي ليهيئها لعبور حالة تعيشها الذات الشاعرة في الوعي. وهذا ما يبدو لنا ظاهريًا، لكن ما أراه أنّ النص يسعى لإحياء العدمية لكونها وصلت حدود العطش، يقين (الأنا) الشاعرية في روح النص هي أن تحدث نقلة إيجابية بأسلوب مغاير، تسعى لأن تخرج من منظومة الركود إلى العطاء الذي يحذر من فجيعة العطش في حلم بنسق تكاملي موفق من (أنا) شاعرنا ليسلك دروب الصفاء واثقاً بقدراته على تحقيق مراده في تجاوز كل مضاد بذاتية حراكه وعنفوانه.

23فبراير 2019م

الدراما النشأة والمفهوم:

عبد الباسط الجهاني
باحث في الآداب والفنون المتوسطية

المقدمة:

لمعرفة نشأة الدراما ومفهومها وأصل التسمية علينا الانصياع لإكراهات ما قيل تاريخياً وفق العديد ممن تناولوا هذا الجانب في البحث والتنظير، فبداية نشأة فن الدراما اعتمدت على أشعار (هوميروس) حيث كانت جميعاً المصادر الأولى للدراما الإغريقية بدءً من (ثسبس) الذي كان "يتنقل في عربة إلى القرى والمدن اليونانية ويسرد مقاطع من أساطير (هوميروس)"(1).

ويشار بأن (أسخيلوس)،(525 ق.م-426 ق.م) هو رائد الدراما بغض النظر عن ما اخده عن سلفه (ثسبس) من خلال " إضافة الممثل الثاني واعتماده على نص درامي وكذلك توظيفه للأقنعة والملابس" التي عمقها ورسمها في ما بعد (سوفوكلس) حينما رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وقام بابتكار المناظر ورسمها و ضاعف عدد أفراد الجوقة من (12) فرداً إلى (15)" (2)؛ و يُشار بأن الدراما نشأت من خلال حاجتين أساسيتين الأولي، السيطرة على تجربة حياتية عن طريق اكتشاف معناها واستنباط قوانينها وتحويلها إلى نمط من التوقعات يتم انتظامه في تيار الوعي وتوصيله إلى آخرين فاعله"(3).أي بمعنى محاكاة عبر فعل يؤدى أمام أناس.

أما الحاجة الثانية هي " نزعة الإنسان والجماعة إلى تفسير الظواهر والقوى الطبيعية الغامضة تفسيراً إنسانيا"(4)، حيث تتجلى هاتان النزعتان أو الحاجتان أنفتا الذكر من خلال علاقتهما الوثيقة بالعروض التي كانت تقام لـ"عبادة الإله (ديونيسيوس) فقد كانت الدراما المؤدا لا تعرض إلا في أعياد هذا الإله كطقس من طقوس عبادته"(5). من خلال الرقصات

والأناشيد التي ينشدها العارضون، وهذه العروض كانت تقام على فترات متباعدة وليست بشكل يومي حيث يتضح بأن هذه هي تمظهرات لاحتفالات رسمية مقدسة. وهذا يعني أن المسرح (الدراما) نشأ في أحضان الدين من خلال ارتباط هذه العروض بالمعبد و"الطقوس التي يكرم فيها الموتى لينالوا الأبدية، وكي يستمروا في قيادة الأحياء ومنها استعراض القبائل لمقابر الملوك الموتى"(6)، فعبادة الإله (ديونسيوس) سيطرت على وجدان شعب أثينا ومنحتهم تلك الطقوس الإحساس بالحرية من خلال عملية التطهير التي تحدثها هذه الممارسة الطقسية فيها يتحقق لديهم الخلاص الإنساني من كل الضغوط المحيطة بهم. يكون العرض من خلال قيام "(ديونيسيوس) الإله إلى المسرح في بداية الاحتفال ثم، يوضع على مقعد وسط مقاعد الشرف في الصف الأول ليحتل مكاناً

مرموقاً"(7). وهذا بدوره تأكيد بأن تلك العروض المسرحية كانت ضمن إطار لاحتفالات دينية محددة. وبالنظر إلى مصطلح كلمة دراما فهي" كلمة يونانية الأصل وهي مشتقة من الفعل اليوناني القديم (spaua) بمعنى أعمل(دراؤ-drao) فهي تعني إذن أي عمل أو حدث، سواء في الحياة أو على خشبة المسرح"(8)، وبذلك استعملت كعنوناً لنوع معين من الفن مما ترتب عليه صعوبة وضع تعريف محدد لها أو شرحها وتفسيرها في بعض الكلمات والجمل " فجوهر المسرحية ذاً (الفعل) الذي يشكل موقفاً فنياً، وهذا هو المعنى الحقيقي لكلمة دراما، وهذه لا تعني المسرح لان المسرح إن هو إلا منصة، و رموز تصويرية لا يمكن ترجمتها إلى لغة الحوار المصاحبة لحركة الأداء التمثيلي، ولكن يجب أن نتذكر دائماً أن الدراما والمسرح لا يمكن فصلهما إلا من الناحية النظرية"(9).

وبذلك يتضح أن التعبير الفني للدراما هو "(الفعل) أو موقف إنساني وبدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما"(10). وكما حددها (أرسطو) حين قال " أنها فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين" (11). إذن الدراما ليست تصوير للفعل فحسب وإنما الفعل نفسه باعتمادها على قوة الصورة وصدقها أكثر من اعتمادها على عامل فردي يمثلها مهما كان هذا العامل شعرياً أو عقلياً، سواء كان مجسداً على المسرح أو عبر تقنيات السينما أو التلفيزيون، لأنه بدون الفعل لا تكون هناك دراما.

الدراما أنواعها وأجناسها وقوالبها الفنية:

بما أن القيمة التعبيرية لأي عمل درامي هي جوهرها على المستوى الجمالي والدرامي بغض النظر عن نوع الوسيلة المستخدمة لصياغة العمل الدرامي في إيصاله إلى المشاهد.

وبذلك سيتناول الباحث بداية أجناس الدراما من حيث طبقاتها ولأن الجنس هو أعلى من النوع في التصنيف كما ورد في معاجم اللغة. ويرى الباحث أن يتم تقسيم الدراما إلى أصناف وفق التقسيم الأتي:

1 – التراجيديا:

تراجيدي كلمة يونانية قديمة ف" المعنى اللغوي لهذه التسمية هو أغنية العنز، وفقاً لأرجح التفسيرات".(12). ويرى (أرسطو) في كتابة (فن الشعر) حيث يُرجَعَ " التراجيديا إلى (الديثراميوس) وهو نوع من الرقصات الغنائية تقوم الجوقة بها في أعياد الإله (ديونيسيوس) وهم يرتدون جلود الماعز (تراجوس) فأطلق على أفراد الجوقة تراجودي- أي المغنيين الماعزيين" .(13)

حيث أطلق على الأغنية هذا الاسم وهو الأصل في كلمة تراجيدي.أما الشكل الذي كانت عليه التراجيديا فهو " عبارة عن مسرحية ذات موضوع جاد ذي طابع حزين يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي نحيط بهم وتتحكم في مسار سلوكهم"(14).إلا أن فكرة التراجيديا "لم تكن جلية عند كتاب المسرح اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد فهي تقدم أشياء مخيفة عن أناس عظام وقد تقدم عزاء في النهاية كما في مسرحية (أورستيا، وبرومثيا)، وقد تأبى المسرحية المصالحة والوفاق كما في مسرحية(نساء طروادة)"(15)، وهذا يؤكد ما ذهب إليه أرسطو حين قال "التراجيديا والكوميديا نشأتا- نشأة ارتجالية "(16). حيث كان يقصد بذلك مرتجلات قادة جوقات الأناشيد التي كانت تؤدى في عيد الإله ديونيسيس. وعرف (أرسطو) التراجيديا بكونها هي " محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات "(17). فمسرحيات (عطيل – اوديب الملك – اليكترا) أمثلة للتراجيديا القديمة.

إن ما أراده أرسطو من مفهوم التطهير حين تحدث عن التراجيدي بأن الدراما تساعدنا على فهم أنفسنا فهماً أحسن وتحاول أن تستغل فينا هذه الميول وميلنا الطبيعي إلى العثور على المتعة بأي وسيلة كانت سواء عن طريق الضحك أو عن طريق البكاء لمحاولة استبدال غرائزنا الوضيعة

المتوحشة بإحساسات إنسانية كريمة سامية.

وهذا كان جلياً لدى كتاب التراجيديا من خلال اهتمامهم " قديماً بأن يكون البطل فيها سامياً متميزاً عن الآخرين، متفرداً في سلوكه عنهم، رغم ما يبدوا أحيانا من تطرف في هذا السلوك، يؤدي إلى وقوع البطل في مثالب مهلكة، فالفرد هو أساس التراجيديا لا الجماعة"(18).

أما (دايوميدس) فعرف التراجيديا بـ"أنها رواية أحوال الأبطال، أو أنصاف الآلهة من الأشخاص في حال من الشدة "(19). إلا انه يلاحظ بان تعريف (دايوميدس) لم يكن بكثافة و وضوح ارسطو.

في حين عرف (أوف كارلاند) التراجيديا بـ"أنها قصيدة مكتوبة بالأسلوب الفخم تتناول أفعالا فخرية شريرة تبدأ بالفرح وتختم بالترح "(20).

يتضح من خلال ما تقدم من بان وجهة نظر كتاب التراجيديا بتلك الحقبة كانت محاولتهم لإبراز السلوك الإنساني من خلال صراع العقل والأهواء بتركيزهم على أن يكون البطل متميزاً، ومترفعاً عن الصغائر من الأهواء مقابل الآخرين.

فالتراجيديا هنا تعنى بتمثيل البؤس بالنسبة للأشخاص أصحاب المكانة المشهورة، وتستمد من الماضي التاريخي أو الأسطوري مادتها فهي بطولية كالملحمة وموضوعاتها مغامرات الملوك أو الرجال المشهورين مثل أوديب، وأغسطس. كما أشاد (أرسطو) بدور الشعراء في متابعتهم الذي أدى إلى " تطوير التراجيديا وإيصالها إلى صيغتها الصحيحة الحالية "(21).

حيث كتب شعراء التراجيديا اليونانية مآسييهم، مخاطبين جمهوراً متباين النضج الفكري حيث أدى هذا التفاوت بين الأفراد إلى وجود وجهات نظر عن حقيقة العلاقة بين الآلهة والإنسان فضلاً عن النظريات الأخلاقية المتميزة التي تستمد مادتها من العقائد والتقاليد حول مظاهر السلوك ويشير ارسطو " إلى أن (اسخيلوس – حوالي 525 – 456 – ق. م) هو الذي أضاف الممثل الثاني مما قلل من أهمية الإنشاد الجماعي وجعل للحوار المكانة الرئيسة في المسرحية "(22)؛ مما أسهم في تأجيج الصراع بين وجهات النظر المختلفة أو المتعارضة والذي بدوره أضفى على المواقف المسرحية تميزاً. و" دأب (اسخيلوس) في أعماله المسرحية على التحليل وسط سلطة القدر على أبطاله حيث استلهم موضوعاته من الأساطير فضلا عن كونها تضم جانبا من قضايا الأخلاق والدين والمجتمع"(23).

قوى لها مرتبة أعلى من الإنسان الذي يتضاءل أمامها وتمحي صفاته الفردية وتبدو ثانوية" (24). كما منح التراجيديا صوفية وروح بها عمق مبدع من خلال ما قدمه من مسرحيات مثل:

1- "مسرحية (الضارعات).

2- مسرحية (الفرس).

3- مسرحية (سبعة ضد طيبة).

4- مسرحية (أجامنون)

5- مسرحية (حاملات القرابين).

6- مسرحية (ربات الغضب).

7- مسرحية (بروميثوس مغلولا)"(25).

أما (سوفوكليس – 494 – 406 – ق.م) فقد قام برفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وقام بابتكار المناظر ورسمها وضاعف عدد أفراد الجوقة من (12) فرداً الى (15). وبذلك يكون حرك التراجيديا الإغريقية نحو زيادة فاعلية الصراع حتى تزداد اختلافا نسبة إلى اختلاف وتعدد وجهات النظر الأمر الذي أدى إلى زيادة سرعة الحركة وسهولتها في المسرحية بالنسبة للممثلين والتقليل من الإطالة في المقطوعات الغنائية والخطابية التي تنشدها الجوقة كما لم " تكن الآلهة لديه قوة عظمى لا قبل للإنسان اتجاهها بل أن البطولة من الممكن أن تكون صفة مميزة للإنسان أيضا"(26).

حيث قام بكتابة العديد من المسرحيات منها:

1-"مسرحية (إليكترا).

2- مسرحية (اوديب ملكا).

3- مسرحية (اجاكس).

4- مسرحية (انتيجوني).

5- مسرحية (فيلوكتيتس).

6- مسرحية (اوديب في كولون)"(27).

أما (يوروبيديس – 485 – 405 – ق.م) حيث استخدم " أسلوباً جديداً حداثياً بعد أن ولى ظهره إلى الطريقة القديمة فكان ثائرا، مجددا و واقعيا حيث انزل بطلاته من علياء الماضي وجعلهن يتحدثن فيسلكن سلوك النساء العاديات "(28).

كما تناول في أعماله قضايا اجتماعية عدة منها العوائق التي تواجه المرأة والخرافة والتطرف بين الغيبي والمعقول وتطرق أيضا إلى قضية " طالما شغلت كتاب أساطير الحب بكل ما تمتلكه من عاطفة فقد صور الحب الرومانتيكي كما أكد على انه حق مشروع لكل إنسان وان الإنسان

قادر على الإصرار والثورة ضد كل ما يقف في طريق نجاح عاطفته" (29).

حيث قال عنه أرسطو(مع كل اخصائة هو أعظم الشعراء تراجيدية. ومن خلال أعماله التي اتسمت " بروح الخطابة والفلسفة حيث تعلم الخطابة على يد السوفسطائين"(30).

ومن أهم أعماله المسرحية:

1- " مسرحية (الكيستيس).

2- مسرحية (ميديا).

3- هيبو ليتوس).

مسرحية (عابدات باخوس).

1- مسرحية (هيراكليس).

2- مسرحية (هيكابي) "(31).

وبناء على ما طرحه (أرسطو) فان التراجيديا تتكون من ستة أجزاء وهي " الحبكة، والشخصية، واللغة، والفكرة، والمرئيات المسرحية، والغناء"(32). أما المحدثين فقد حددوها بخمسة عناصر هي: الفكرة، الحبكة، الشخصية، الحوار، والجو النفسي.

ولفهم الأجزاء المكونة للتراجيديا يرى الباحث ضرورة التطرق إلى كل جزء على حدا حتى يتسنى الوصل إلى الفهم التام للتراجيديا.

الحبكة:

تعد الحبكة واحدة من العناصر الدرامية في النص، وقد بلغ اهتمام (أرسطو) حداً جعله يدرجها ضمن العناصر الستة المكونة للتراجيديا، وهي تعتبر أهم الأجزاء على الإطلاق وقد وصفها (أرسطو) بأنها " نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح "(33).

ولقد جاءت الحبكة عند (ميليت وبنتلي) بأن "الحبكة هي ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يضفي شكلاً على الفعل التمثيلي"(34). في حين عرفها(اوهارا وماركريت برو) بأنها " تنظيم مخطط للشخصيات في تراكم متسلسل للوضعيات التي تكشف عن قصة المسرحية" (35). أما(اريك بنتلي) فقد حددها بأنها" الكيفية التي توجد بها الإصطدامات الضرورية" (36).

وعرفت (اليزابيث دبل) الحبكة أنها"ترتيب فعل" (37)؛ أما(رتشارد مولتون) فيعرفها بوصفها " إقحام التخطيط في مضمار الحياة الإنسانية" (38)؛ أما(كوركينيان) فيصفها بأنها " ضربة جديدة متنامية باستمرار وموجهة إلى الوضعية الأساسية" (39).

وتأسيساً لما تقدم يتضح جليا صعوبة الآخذ بتعريف إجرائي واحد للحبكة دون الاستفادة من التعريفات الأخرى، لذلك سيحاول الباحث الأخذ بدلالات هذه التعريفات التي تكاد تجمع على أن الحبكة تنظيم لقصة من خلال الحدث. وبذلك نعود ثانية إلى(أرسطو) الذي وصف المسرحية بأنها محاكاة فعل، لها بداية ووسط ونهاية؛ أي بمعنى التنظيم العام لأجزاء العمل ككائن واحد قائم بذاته مما يجبر المؤلف على الاهتمام بها، فهي من حيث الأهمية شبيهة بالخطة في البناء المعماري وذلك من منطلق أن التراجيديا "ليست محاكاة لأشخاص في حد ذواتهم وإنما محاكاة لأفعال "(40). فهي شبه عملية هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض في شكل مترابط ليعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية.

يتضح من ذلك أن الحبكة هي " التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها "(41).

فكل حبكة تشتمل على بداية و وسط ونهاية من ناحية البناء الأرسطي التقليدي من خلال " أحداث الفعل الدرامي وأسلوب ترتيبها البنائي "(42)؛ والذي هو غاية التراجيديا.

الحوار:

يعد الحوار في الدراما ركن مهماً من أركانها كما انه خاصية تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث أن المسرحية لا تاخد الشكل النهائي لها إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح، و "هدف الحوار في المسرحية هو عرض الحقائق التي تقدم الفعل وتطوره من خلال الأفعال السابقة واللاحقة فهو حامل للفعل الدرامي"(43). فمن المعلوم بان الحوار ارتبط في نشأته بالطقوس الاحتفالية الجماعية التي تقام لآله دنيوسيوس، وذلك من خلال ما كان يتبادله الممثل من أسئلة وأجوبة مع أفراد الجوقة ويمثل مسرح "اسخيلوس تحولاً جذريا في عملية الكتابة الدرامية ذاتها التي كانت قبله تقوم على أساس الأغاني الجماعية للجوقة التي كانت محور العملية المسرحية وهذا يعني ان الدراما كانت في جوهرها ملحمية غنائية لا تمثيلية درامية"(44).

والمعروف بأن سوفوكليس قام بتطوير منهج اسخيلوس من خلال تعميق وحدة الحدث الدرامي مع الصراع والحوار ذو الصياغة اللغوية الشعرية بتعدد

الشخصيات من الممثل الواحد إلى تعدد الممثلين، فالحوار ضرر حوار يعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في المسرحية وعن الشخصيات ومراحل تطورها فإذا زاد إيقاع الحوار "أو قل عن حده في حديث أو مشهد أو فعل أو بمعنى أدق إذا زاد هذا الإيقاع في جزء بطريقة لا ترتبط بالجزء الأخر أو بالكل، أدى ذلك إلى ضرر كبير بالإيقاع الكلي ويشوه اتزانه" (45).

ومن وظائف الحوار هي" الكشف لنا عن أبعاد الشخصية وعن أساس المسرحية وما وراء موضوعها وكذلك الكشف عن الأحداث المقبلة"(46)؛ والمضي بأحداث المسرحية من حيث تقدمها وتدرجها، فالحوار أخد أحقيته في كونه ركيزة المسرح منذ بداياته الأولى، والدراما الحديثة تميزت باختلاف مكانة الحوار من

حيث الوظيفة والبنية والأبعاد من حيث اختلاف التيارات المسرحية واتجاهاتها كما صُنف الحوار من ناحية الأسلوب إلى الحوار الشكسبيري ذو الأسلوب الشاعري والغاية الواقعية، والحوار عند إبسن والحوار المولياري، والحوار عند جونه. وترى جماعة انتروفون السيمولوجية " البديهي أن يكون الحوار فعلاً يتكلم فيه بعضنا الأخر حول شيء ما وتكون اللغة هي الوسيط الذي من خلاله نستطيع التواصل. واللغة كما يرى (هايدجر) لا تكتسب حقيقة تاريخية عقلية إلا في الحوار في حين أشار أرسطو لمصطلح البيان من حيث ارتباطه باللغة " لأنه عبارة عن التكوين اللفظي للأفكار وصياغتها بالكلمات سواء أكان شعراً أم نثراً كما أنه مرتبط بطرق التعبير والأداء"(47).

فالحوار بوصفه أسلوبا مسرحياً يرتبط ارتباطا وثيقاً بمختلف عناصر المسرح البنائية والدلالية ويشكل جورها العام نصاً وعرضاً وبواسطته يتجلى الخطاب وبه تتولد المشاهد وتنتج الدلالة في فضاء قولها حركة وفعل وموقف، حتى عُد في مستحدث النظريات عنصراً أساسيا من عناصر الاتصال المسرحي له أنساقه وعلاماته وهو متصل بالشخصية والمتلقي وينتمي إلى عالم الخطاب والنص ومفرداتة الدراماتوجية. مما تقدم يتبين بأن مهام الحوار تتلخص في الكشف للمتلقي عن الشخصيات وذلك من خلال البعد المادي، والاجتماعي، والنفسي، وعن مراحل تطورها. فـ "الحوار الجيد لا يقف ساكناً ولا راكداً لكي يحلل ويعلل، بل هو الحوار الذي يحمل معاني كثيرة في كلمات قليلة"(48)؛ ومن مهامة بأنه أداة تعبير عن الحدث كما أنه يشرح للمخرج كيفية ترتيب الممثلين ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية والإيقاعات

الحركية التي تتصاحب الشخصية وهي تتحدث.

الشخصية:

سيتم في هذا الجانب تناول الشخصية الدرامية لا الشخصية العادية حيث يجب التفرقة " بين الأفراد الذين نراهم في المسرحيات الرائعة والأفراد العاديين من أوساط الناس الذين نلقاهم في الحياة اليومية"(49)؛ لذا فإن الشخصية الدرامية غير الشخصية في الحياة، أنها تختلف عنها، فأسس بنائها وتوجهها تتوقف بالدرجة الأساس على الحدث، ونوعية علاقة المؤلف بالشخصية، ونوع الشخصيات المحيطة بها ومن الناحية الاصطلاحية تشير الدراسات بأن مصطلح الشخصية " أستعير من المفردة الإغريقية (character) التي تعني أولاً أداة لتحديد أو رسم العلامات ثم جرى تداولها بعدئذ للدلالة على العلاقات المميزة لحروف اللغة، كذلك على مجمل الصفات التي تميز فرداً على آخر"(50). وورد في معجم لسان العرب بأن الشخصية في اللغة (الشخص) " سواد الإنسان وغيره تراه من يعيد وكل شيء رأيت جسمانه رأيت شخصيته والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات ما ستعير لها لفظ الشخص"(51). وعرف (وليم آرثر) الشخصية بأنها "مركب من العادات الذهنية والانفعالية والعصبية"(52). فبنظر للشخصية (الإنسان) سنجد أن هذا الكائن تتداخل فيه عدة عناصر وأبعاد معينة، وأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي كيانها، الفسيولوجي، السوسيولوجي، السيكولوجي؛ ويضيف (اكري) في معرض حديثة بقوله"وإذا دققنا هذه الأبعاد لاحظنا أن الكيان الجسماني والاجتماعي والذهني يشتمل على الجينات (المورثات) التي هي المحرك لجميع أفعالنا فضلاً عن ذلك فان الشخصية هي الثمرة الإجمالية لكيان الإنسانية المادي وللمؤثرات التي تفرضها عليه بيئته"(53)،في حين عرفها (جوردن اليورت) بأنها" التنظيم الديناميكي في داخل الفرد لتلك الأجهزة النفسية ما هي إلا مجرد رموز، أو أعضاء للإنسانية) (54).إلا أن الشخصيات تختلف "في مجموعها فيما يتعلق بمحاكاتها للشر أو الخير فهي إما تحاكي أشخاصاً أسمي من الإنسان العادي أو أدني"(55)؛ فالشخصية الدرامية هي كشف مستمر من خلال الحدث الذي سيقرر الحوار ودرجة بوح الشخصية عن نفسها وعن الشخصيات الأخرى فهي تكون بالمعنى السابق الذكر بمثابة محاكاة لمنظومة الصفات والقيم

والرغبات والعلاقات والتحولات التي يجسدها الكاتب الدرامي على هيئة قوى متفاعلة درامياً من أجل إيصال رسالته إلى المتلقي إضافة إلى أنها أحد المكونات الأساسية للحبكة، و تطوير الأحداث يجري من خلال حوار الشخصيات وسلوكياتها وصراعها مع بعضها وأيضاً صراعها مع نفسها.

ويرى أرسطو " أن تتصف الشخصية بالسمو.. وتكون ذات صفات خاصة وسلوك متفرد حتى تكون أكثر تأثيراً في النفس، وحتى يتحقق بسلوكها المتميز بالنسبة للسلوك العادي التضاد ومن ثم الصراع"(56). وهو تأكيد على تحديد السلوكية والعلاقات الاجتماعية أو السمات الخلقية التي تضع الفوارق بينه وبين الشخصيات الأخرى،

كما أشار (غولدمان) إلى ضرورة الاهتمام بالشخصية من حيث وضعها "الطبقي من أجل أن تبدو أفعالهم وأفكارهم وأقوالهم مطابقة لأولئك الأفراد الذين تتكون منهم تلك الطبقة ومن خلال رؤية تلك الطبقة للعالم يستطيع الكاتب الدرامي أن يصوغ لهؤلاء الأفراد ما يفكرون به وما لا يخضعونه للتأمل أو التفكير بحيث يبرز التواؤم بين دواتهم ووعيهم من حيث هم أفراد وبين مستوى الوعي الذي تمتاز به هذه الطبقة من المجتمع"(57).

والشخصيات الدرامية في المسرحية يمكن تقسيمها إلى قسمين هما: شخصيات رئيسية، وشخصيات ثانوية أي أن "معظم التمثيليات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن"(58).

وتأسيساً لما تقدم يتضح بأنه مادامت الشخصية هي جزء من عملية الإبداع الأدبية، فأنها ستعكس وجهات نظر مؤلف النص، ذلك لأنه يضعها ضمن أطر ومواقف يخلق لها باعثاً يحدد أكثر صفاتها بروزاً وحاجة للحدث الدرامي نفسه وتفاعل العلاقة بين الشخصية والحدث، تحتم على المؤلف كيفية توزيع الوظائف الجوهرية لشخصياته. وبذلك فالمخرج السينمائي في بناء شخصياته "على نماذج من الحياة الواقعية والحقيقية وليس معنى هذا أن يستعير بطريقة فونغرافية صوراً من شخص حقيقي بل معناه أن يأخذ السجايا التي يرغبها ثم يخرجها بطائفة غيرها من السجايا التي يريد أن تتسم بها شخصياته"(59).

الفكرة:

من خلال ما ورد في التراجيديا جعل (أرسطو) الفكرة أحد العناصر الستة التي تتكون منها التراجيدايا، وجاء تسلسلها

الثالث بعد الحبكة والشخصية. كما يرى (أرسطو) بأن الفكرة هي" القدرة على ابتكار ما تقوم به الشخصية من اجل إيضاح فعلها وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف، وبمعنى آخر وضع أفكار الشخصية على لسانها بحيث تتحول من فكرة ذهنية إلى سلوك فعلي"(60)؛ أي بمعنى كل ما له صلة بأساس الموضوع وظروفه. وبطبيعة الحال، فالفكرة تتفاعل مع العناصر الدرامية من: حبكة وشخصية وحوار وجو نفسي عام، ليصوغ المؤلف الدرامي العالم الذي يعالجه من زاوية وعيه ومنظوره للحياة، وقد عرف (باختين) الفكرة وهو يحلل أعمال الروائي الروسي (دوستويفسكي) قائلاً أن: (الفكرة خلاصة وعي خالق النص)(61). فمن خلال التقصي لاحظ الباحث بأن هناك تسميات متعددة للفكرة ومنها:" مشروع إن الفكرة الأساسية في العمل الدرامي " تعني ببساطة القدرة على التعبير باللفظ"(62)؛ وبذلك تحتم بأن يكون الحوار، ملائماً للفكرة من جانب وللشخصيات والأحداث من جانب آخر، حيث يجب أن تتألف الفكرة على " الوضوح، والتفنيد، والقدرة على إثارة الأحاسيس المتباينة في النفس، والقدرة على الإسهاب والإيجاز"(63). ذلك لأن الفكرة الأساسية تتغذى هي الأخرى على مجموعة من الأفكار يكشفها حوار الشخصيات في صراعاتها وتأسيسها لعلاقات جديدة ووضعيات تتلاءم مع تطور الحدث وصولاً إلى الفكرة الأساسية في العمل الدرامي، وبذلك فأنها تخلق انطباعا عاماً وشاملاً، فهذا الخلط في عدم دقة اختيار التسمية الصحيحة للفكرة يولد اللبس والغموض والصحيح أن "ما تدور حوله المسرحية، هو موضوعها

أو بحثها، أما الغاية التي تبتغيها – تقصدها- فهذه فكرتها"(64)؛ وبما أن العناصر الدرامية التي سبق ذكرها تتغذى على الفكرة، فهي تؤسس في ضوئها فاعليتها في النص الدرامي إجمالاً والحوار على وجه الخصوص.

بناءً على ما تقدم أن الفاعل الدرامي يشكل فكرته بالأسلوب الذي يراه أكثر تعبيراً عن أفكاره ونظرته للعالم ومعبرً في الوقت ذاته، عن فلسفته وهو يرى صراع الشخصيات لأجل تعضيد مواقفها وتوالد تطوراتها المختلفة، كل ذلك من أجل تتويج الفكرة وحسب ما يقتضيه الموقف الدرامي.

الجو النفسي:

يشار للجو النفسي العام بأنه هو "مجموعة من التأثيرات النفسية والعقلية والوجدانية التي يحدثها تآلف وتوازن وتفاعل وتجانس القيم الدرامية (الفكرة، الشخصيات، والحبكة وعناصرها،

والحوار) في كيان وشعور المتلقي وعلى امتداد مراحل بناء العمل الفني"(65). أي بمثابة الإطار الذي يحيط بالحدث أو الفعل بحيث يوحي به ويشتق منه، فالجو العام هو شيء غير مدرك وأن كان يجسد من خلال عناصر مدركة وهو بذلك ينظم الشخصيات وحركتها وفقاً لمعطياته. والجو النفسي يتحقق من خلال وسيلتين أساسيتين هما المطابقة أو تضاد.

فالمطابقة: هو اختيار العناصر المادية المحيطة بالحدث أو بالشكل الذي يوحي به أو يعمقه، فالغروب مثلا يوحي بالحزن والكآبة، كما أن الغيوم تنذر بما يوشك أن يعكر صفو الأحداث، فضلا عن الحدائق والزهور وخرير المياه يصلح أن يكون إطاراً للقاءات صافية بحيث تهيئ النفوس.

أما التضاد: يعني مفاجئة المتلقي بما لا يتوقعه من جو معين. ويجب أن يكون استخدامه محدداً وبشكل حذر. مثلاً (مشهد رومانسي يوحي بالفرح ثم مأساة) هذا الاستخدام خطر لعدم مطابقة الأجواء الملائمة.

2- الكوميديا:

مصطلح الكوميدي " أشتق الاسم من لفظ Comoedia كوميديا نقلاً عن الكلمة اليونانية Kuuwsia وهي تعني أما Kupos المرح الصاخب، اللهو"(66). ويُفهم من أراء(أرسطو) حول الكوميديا بأنها تحاكي " من هم أسوأ منا، أو أخس مما هم عليه في الواقع، بخلاف المأساة التي تصور الناس أعلى من الواقع"(67)؛ وبما أنها الجنس الثاني في الدرامية اليونانية إلا أنها جاءت كتمظهر لذلك " النوع من حفلات السخرية كان يجرى في المدن وضواحيها، للاحتفال بأعياد

(ديونيسيوس) آله النبيذ، وكان المحتفلون بهذه الأعياد يتحللون من القيود الاجتماعية، فيشربون ويغنون ويرقصون"(68)، حيث يُفهم من ذلك بأنها وُجدت كمحاكاة تهكمية. وعبر مسيرة تاريخ المسرح استخدمت كلمة كوميديا بمعانٍ عديدة منها: اسم لنوع يناقض التراجيديا، وأطلق الاسم على كل مسرحية تحمل طابع الضحك، و يحيط هذا النوع المسرحي جماليات تناقض المفهوم التراجيدي وبعيدا عن الهزل والابتذال. كما يتضح بذلك أن (أرسطو) لم ينكر البعد الجمالي (للضحك-الكوميديا) لكنه أعترض على الخروج به عن حدود اللياقة لما يلحقه بالآخرين من ألم.ودعا في المقابل إلى توظيف الكوميديا كإطار تتحقق من خلاله متعة الضحك و تطهير الانفعالات. كما حاول الشاعر (بيرون) أن يفرق بين التراجيديا والكوميديا فيما يتعلق بالطقوس والشعائر بقوله " كل التراجيديا

تنتهي بميتة وكل الكوميديات تختم بزيجة "(69)؛ ومن حيث التمييز بينهما على صعيد الإدراك ونوعه يقول الناقد (هوارس وليول) " الدنيا كوميديا لمن يفكر، تراجيديا لمن يحس"(70). في حين اعتبر(بيير فولتز) الكوميديا هي " نوع شديد المرونة يمكن تعريفه بتعارضه مع الأنواع المسرحية الأخرى الأكثر صرامة مثل التراجيديا والدراما، على هذا الأساس تصبح الكوميديا وعاء يمكن أن نصب فيه جميع أشكال الإلهام المسرحي التي ينبذها هذان النوعان الأخيران"(71). يتضح من مما تقدم بأن الفعل المضحك أو الكوميدي هو الوجه الحسي والملهم الذي تكتمل به المعادلة الدرامية.

كما جاء في معرض حديث (فرويد) عن الكوميديا أنه " يعتبر النكات التي يطلقها الناس في أساسها نوعاً من التطهير أو المتنفس للمكبوت من العواطف وليست النكات على هذا النحو مجرد تسليه أو إثارة"(72). كما تناول (سعيد علوش) الكوميديا معرفاً إياها من خلال الإشارة إلى أن معناها " تحدد مع القرن17، ليعني حبكة، تضم شخصيات ذات انتماء طبقي متواضع، تعرض مفاجآت، وتكشف طبائع الناس، وعادات المجتمع بطريقة نقدية ساخرة"(73). وبما أن التراجيديا كانت تمارس مهمة التطهير من خلال الطقوس القديمة فالكوميديا تعمل هي أيضا على تحقيق مهمة العلاج التطهيري من المخاوف ولو بطريقة عكسية، أي عن طريق الاستهزاء بالموت، والسخرية بمثلث القيم المقلوب: الشر والزيف والقبح"(74)؛ أو من خلال حرص ورغبة " بحث الإنسان عن المطلق أو اللامتناهي كما يقول (بلزاك)، ربما يوقعه في متناقضات مضحكة؛ قد يدرك هذه المتناقضات بعض الأدباء فتوحي لهم بتجسيدها في أعمال مسرحية أو أدبية"(75). أو إذاعية أو سينمائية، ورد مفهوم (الضحك – الكوميديا)عند (الجاحظ) بأنه خير كله وهبة ربانية مودعة في أصل طبعه و تركيبه، كيف لا وهو " أول خير يظهر من الصبي , إذ به تطيب نفسه , وعليه ينبت شحمه , و يكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوته "(76). كما حاول (الجاحظ) أن يثبت الصلة بين الضحك والجمال لأبطال ما شاع قبله من حيث ربط الضحك بالقبح فعلى الرغم من تزايد الاهتمام

(بالضحك– الكوميديا) في العصر الحديث ,خصوصا بعد نشأة علم النفس وعلم الجمال , إلا أن يلحظ قلة الدراسات الكاملة التي تبين الرؤية المنهجية لهذا الفعل الغريزي باعتباره مطلباً حيوياً للتحرر من الضغط المجتمعي، ويبقى

كتاب "الضحك" لـ(هنري برغسون)أهم دراسة في هذا الباب , خاصة وأنه قارب المسألة من زاوية أخلاقية ترى في(الضحك– الكوميديا) تقويما للسلوك الاجتماعي " إن المُضحك يعبر إذن عن نقص فردي أو جماعي يستدعي التصحيح المباشر. إن الضحك هو هذا التصحيح بالذات. الضحك هو نوع من الحركة الاجتماعية يبرز أو يقمع نوعاً من السهو الخصوصي عن الأشخاص وفي الأحداث "(77)؛ ويردف قائلاً في موضع آخر " إن المجتمع يرفع فوق رأس كل فرد , إن لم يكن سوط الإصلاح , فعلى الأقل احتمال الإهانة التي وإن كانت خفيفة , فإنها تبقى مرهوبة.تلك هي وظيفة الضحك. فالضحك, وهو دائما مشين بالنسبة إلى الشخص المضحوك منه, هو حقا نوع من التوبيخ الاجتماعي "(78).

أما (فرويد) أعتقد أنه يختلف عن موقف(برغسون) حيث يرى أن الكوميديا نوعان، كوميديا بريئة لا ضرر فيها. وأخرى ذات قصد أو إتجاه أو لها غاية نقصدها؛ و يفسر ذلك بقوله" أنّ الغاية هذه نوعان أيضاً: الهدم والكشف/ التحطيم والتعرية. والدعابة الهدامة تنطوي تحت عناوين مثل: السخرية والفضيحة والذم أو الهجاء. وتقع الدعابات التي ترمي الى التعرية تحت عناوين مثل: البذاءة والفسوق والفحشاء"(79)؛ في حين أعترض (باختين) على موقف(برغسون) هذا لأنه برأيه يقف عند حدود الدور السلبي للضحك , ويحصر وظيفته في صيانة التقاليد الاجتماعية.لكن الحقيقة أن ما سعى إليه برغسون هو الكشف عن التماهي الحاد بينه و بين الألم, لأن " برغسون حين يكتب عن الضحك إنما يفعل ذلك بعقل المفكر الحزين الذي يرى أن ساعة الأنس ليست خالية من نكهة مرارة تفرضها تراجيدية المفكر الحزين الذي يرى أن ساعة الأنس ليست خالية من نكهة مرارة تفرضها تراجيدية الحياة.ويتساوى في الشعور بهذه المرارة الفيلسوف و اللامبالي من الناس, المُمثل و المشاهد" (80).

وأحيانا يحدث التمازج بين التراجيديا والكوميديا وقد يكون في المشاهد الأولى لأعمال هي بالأساس تراجيدية " من أجل أن يكون الأثر النهائي للتراجيديا أكبر، حدث هذا في «البوهيمية»\ لبوتشيني، وحدث أيضا في فيلم «طار فوق عش الوقواق»(81). للمخرج (ميلوش فورمان) الذي حصل على جائزة الأوسكار.

أنماط الكوميديا:

ومن بين أنماط الكوميديا الدراما الهجائية التي بدأت من اليونان وأطلق عليها "اسم

التراجيديا المرحة إذ كانت بعض المناظر المضحكة بسبب وجود الممثلين الهزليين تتقابل فيها مع المناظر المؤثرة"(82). وهو نمط يهاجم العادات والأخلاقيات والأفكار والمؤسسات الاجتماعية بشكل يتسم بخفة الدم والسخرية أو التهكم، كما وظف فيه الهزل ليتم فيه الاستهزاء بالحياة من خلال ابتكار مواقف عبثية و شخصيات مبالغ فيها؛ وهناك كذلك المحاكاة الساخرة التي تتضمن السخرية من الأعمال الفنية الأخرى من خلال الكاريكاتير والمحاكاة التهكمية، وأيضا الكوميديا السوداء أو القاتمة، وهي الأعمال الكوميدية ذات المذاق السيّئ التي يجد الجمهور صعوبة في تقرير ما إذا كان عليهم أن يهاجموها، أو الانصراف عنها أو الضحك عليها بشكل صاخب.(83). ومن خلال ما تقدم لتعريفات الدراما ونشأتها وأجناسها يمكننا أن نقسم الدراما من حيث أنواع الوسائل المستخدمة لإيصالها وبما أن الدراما يمكن أن تكون سمعية أو بصرية أو بالاثنين معاً بالتالي يمكننا أن نقسمها من حيث الوسيلة إلى دراما سمعية، ودراما مرئية.

الدراما السمعية:

فالدراما كفن تعبيري منذ بداياتها اعتمدت على مجموعة الإنشاد الجوقة (الصوت)، بصحبة الأداء التمثيلي (الصورة)، بناء على ما يعرف بالشعر الدرامي فهو "عبارة عن عمل وتمثيل، نجد فيها أشخاص من لحم ودم يتحركون أمامنا، وموضوع هذا النوع من الشعر الإرادة الإنسانية، معترضة أما الإحداث الخارجية، وأما العواطف الإنسانية"(84)؛ وهو ما يختلف عن القصيدة الغنائية التي تعبر " بشكل مباشر عن عواطف الشاعر دون أن تحمل غرضاً اجتماعياً فهي ليست تعليمية أو روائية"(85).

أما في الشعر الدرامي نجد الكلمات مليئة بالصور المعبرة عن حادث تاريخي أو موضوع إنساني وهذا ما يؤكده ارتباط المسرح منذ نشأته بالشعر وكانت جميع مسرحياته شعرية الأمر الذي يعني أن المسرح حينما بحث عن أداة للتعبير اللغوي لم يجد أمامه أفضل من الشعر، لأن الشعراء يتناولون فيه تأليف الحياة، لا في مظاهرها الحسية وأحداثها المادية فقط، ولكن في روحها الدفينة كأهواء النفس والإحساسات والحركات الإرادية التي تعبر عن المظاهر الخارجية المرئية". فالشعر الدرامي يصنف بأنه ارقي أجناس الشعر وأكثرها تعقيداً.

الدراما الإذاعية:

أن الدراما الإذاعية بدأت مع بداية نقل الصوت البشري في الفضاء وإيماناً بأهمية

الدراما الإذاعية وبإمكاناتها في نقل الروائع المسرحية، فهي أسلوب إذاعي ذو كيان مستقل معد للإذاعة وهو غير المسرحية، لكنها منحدرة منها، ولما كانت التمثلية الإذاعية تكسب المستمع تأثيراً مسرحياً لذلك أستعيض عن المناظر والدلالات المكانية والزمانيه بالأصوات الإيحائية، وحركة الممثلين والموسيقى والمؤثرات الصوتية بهدف خلق الجو العام وتوفير عنصر الخيال فيها. أي إن "الدراما الإذاعية هي فعل محاكي يؤديه ممثلون وتتضمن إيحاء قوياً بالمكان، فمن خلال صوت الممثل يدرك المستمع مكان وزمان الحدث"(86).

أما ما ينقص الدراما الإذاعية فهو البعد البصري، لكن بالرغم من غياب هذا العنصر فإن خبرة مستمعي الدراما الإذاعية تبين أنه حتى هذا البعد ماثل، والسبب يكمن في أن الأداء في الزمن والفراغ السمعي يستدعي الصورة البصرية استدعاء قوياً.

ويذهب البعض إلى اعتبار أن الدراما الإذاعية تبعث على الرضا أكثر من الأشكال الدرامية الأخرى التي تتضمن عناصر بصرية محسوسة. ويلعب الحوار في الإذاعة أهمية بالغة قياساً بالعناصر الأخرى: الموسيقى والمؤثرات الصوتية، حيث يجب"أن ينبع من صميم الشخصية ومن الأبعاد التي رسمت الشخصيات خلالها، ويعبر عنها تعبيرا جيدا دون مبالغة أو افتعال"(87).

ومن خصائص الحوار الإذاعي الاعتماد على جمل قصيرة خالية من المناجاة الطويلة أو الفقرات الخطابية، وتعتبر الشخصية في الدراما الإذاعية مادة أساسية ورسمها يتطلب مهارة كبيرة، فهي وسيلة نقل الحوار الذي يجب أن يكشف للمستمع عن كافة أبعاد الشخصية من أول لحظة.

أما بخصوص عدد الشخصيات فينبغي أن يكون محدوداً، فمن الصعب على المستمع أن يتعرف على الشخصيات الكثيرة من صوتها فقط، دون أن يربط الصوت بالصورة كما هو الحال في السينما والمسرح والتلفزيون، وتتطلب التمثلية الإذاعية مهارة كبيرة في صياغتها ابتداء من المقدمة حيث يتم التعريف بالشخصيات والمكان والزمان، تليها مرحلة عرض الصراع وتشكيل العقدة، والوصول إلى

الذروة الرئيسية يأتي بعد ذلك الحل أو الكشف. بالرغم من أن التمثيلية الإذاعية تعتمد أساساً على الحوار، إلا أن الموسيقى والمؤثرات الصوتية تلعبان دوراً هاماً في إحداث الأثر المطلوب، إذ يمكن توظيفها كمقدمة في شكل لحن مميز أو لخلق الجو العام والتعبير عن الأحداث، وتلعب

الموسيقى دوراً هاماً في تصوير الحالة النفسية للشخصيات. أما المؤثرات الصوتية فهي من العناصر المكملة للتمثلية وتلعب دوراً هاماً في الإيحاء للمستمع بالمكان والزمان.

هوامش:

1- عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، بيروت:دار الكتاب الجديد المتحدة،2005،ص23.
2- المصدر نفسه، ص24.
3- محمد نصار و قاسم كوفحي، المصدر السابق، ص14.
4- المصدر نفسه،ص12.
5- اريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر. جبرا جبرا، ص37.
7- اريك بنتلي، المصدر السابق، ص 37.
8- محمد صفر، عبدالعاطي شعراوي، المأساة اليونانية، القاهرة:لهيئة المصرية العامة،ص447.
9- علي رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفيزيون، دار الفكر: القاهرة،ص33.
10- احمد زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس:ط2، القاهرة،1980،ص52.
11- محمد نصار، وقاسم كوفحي، المصدر السابق، ص14.
12- حسن مرعي،كيف تكتب تمثيلية تلفيزيونيه، رشاد برس للطباعة والنشر: بيروت،2003،ص161.
13- أحمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر:القاهرة،1994، ص23.
14- عقيل مهدي يوسف، المصدر السابق، ص24.
15- أحمد حمدي إبراهيم، المصدر السابق، ص12.
16- مولوين ميرشنت،كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا،تر. د.علي احمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب:الكويت،العدد (18)، ص119.
17- أرسطو فن الشعر، تر. إبراهيم حمادة، المصدر السابق، ص30.
18- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر.عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة:بيروت،1973، ص18.
19- مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر د.علي احمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب:الكويت،العدد (18)، ص119.
20- ج.دبليو.هد.اتكنز، النقد الأدبي الانجليزي، القرطوس:كمبردج، 1943، ص31.
21- موسوعة المصطلح النقدي،تر. عبد الواحد لؤلؤة،مج1،ط2،: بيروت، موكال، 1983،ص111.
22- أرسطو فن الشعر، تر. إبراهيم حمادة، المصدر السابق، ص30.
23- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
24- ممدوح درويش مصطفى وإبراهيم السايح، مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية: الإسكندرية،المكتب الجامعي الحديث،1999،ص86.
25- جان بيير فرنان و بيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر حنان قصاب حسن:سوريا، الأهالي،1999، ص69.

26- د.محمد حمدي إبراهيم،نظرية الدراما الإغريقية، المصدر السابق،ص14.
27- أرسطو فن الشعر، تر. إبراهيم حمادة، المصدر السابق، ص30.
28- ممدوح درويش مصطفى وإبراهيم السايح، مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية: الإسكندرية،المكتب الجامعي الحديث،1999،ص86.
29- عقيل مهدي يوسف، أسس نظرية فن التمثيل، المصدر السابق، ص24.
30- محمود فهمي، تاريخ اليونان، تقديم محمد زينهم محمد عزب: الإسكندرية، الغد، 1999،ص106.
31- ممدوح درويش مصطفى وإبراهيم السايح، المصدر السابق، ص92.
32- عاصم احمد حسن، المدخل إلى تاريخ حضارة الإغريق، القاهرة: نهضة الشرق،1998،ص45.
33- لطفي عبد الوهاب يحي، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، الإسكندرية:المعرفة،1991،ص196.
34- أرسطو طاليس(فن الشعر)، تر د. شكري محمد عياد: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،1967،ص54.
35- دبل، اليزابيث. الحبكة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1981، ص 110.
36- دبل، اليزابيث. الحبكة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1981، ص 110.
37- مايات، فردب. وبنتلي جيرالدايدس. فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، بيروت: مطابع دار الكتب، 1966، ص 393.
38- نصيف، جميل. المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة، مجلة المسرح والسينما، بغداد: العدد 10، 1972، ص 6.
39- بينتلي، اريك. الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت المكتبة العصرية، 1968، ص 24.
40- دبل، اليزابيث، مصدر السابق، ص 72.
41- بينتلي اريك، المصدر السابق، ص24.
42- كوركينيان، م.س.نظرية الأدب، ترجمة جميل نصيف، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980، ص 642.
43- أرسطو فن الشعر، إبراهيم حمادة، المصدر السابق، ص32.
44- الدراما والتطبيق، عبد الله علي حسن، الموسوعة الثقافية، 56 سلسلة ثقافية شهرية،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008، ص126.
45- الأدب المقارن، د.محمد غينمي هلال، دار نهضة مصر للطبع الفجالة: القاهرة، د.ت، ص418.
46- رجروم.بسفيلد الابن،(فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفيزيون والسينما، تر. دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة،د.ت،ص411.413.
47- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
48- د.محمد حمدي إبراهيم،نظرية الدراما الإغريقية، المصدر السابق،ص33.
49- فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، رجروم،بسفيك الابن، المصدر السابق،ص218
50- فرانك م. هوا يتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، المصدر السابق،ص179.
51- حميد علي حسون، مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،1998،ص94.

51- ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، بيروت، 1956، ص 45.
52- لاجوس إجري، فن كتابة المسرحية،تر. دريني خشبة، المصدر السابق،،ص101.
53- المصدر نفسه، ص124.
54- احمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية،بيروت، الدار الجامعية للطباعة والنشر، 1983، ص 39.
55- د. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، المصدر السابق، ص28.
56- المصدر نفسه، ص29.
57- ويليام بويلور، مدخل في علم الاجتماع الأدبي، تر: إبراهيم خليل، مجلة الأقلام، العدد01، السنة 19، تشرين الأول، 1984، ص 82.
58- مارجوري بولتن، تشريح المسرح، تر، دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة،1962،ص162.
59- فرانك م. هوا يتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، تر دريني خشبة وآخرون، القاهرة: دار المعرفة،1970،ص177.
60- أرسطو فن الشعر، تر. إبراهيم حمادة، المصدر السابق، ص، 32.
61- الابن روجر.م بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، المصدر السابق، ص 181.
62- د. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، المصدر السابق، ص31.
63- م.ب. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986، ص112.
64-روجر بسفيلد الابن، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني خشبة، المصدر السابق، ص 155.
65- فريد بدري حسون، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي: بغداد، 1980، ص 25.
66- مولوين ميرشنت، كليقورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، المصدر السابق، ص15.
67- أرسطو. فن الشعر.تر.عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة: بيروت، 1973، ص 9.
68- فينست، نظرية الأنواع، تر. حسن عون، هامش ص245.
69- د. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، المصدر السابق، ص31. (4)– المصدر نفسه، ص31،32.
70- مولوين ميرشنت، كليقورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، المصدر السابق، ص11.
71- المصدر نفسه، الصفحة نفسها
72- محمد علي الكردي، مفاهيم الفكاهة الفرنسية مدخل الفنون الكوميديا،عالم الفكر،المجلد الثالث عشر، العدد7 ،أكتوبر/نوفمبر /ديسمبر1982،ص150.
73- مولوين ميرشنت، كليقورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، المصدر السابق، ص18.
74- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية:الدار البيضاء، 1985، ص111.
75- علي فريج،الكوميديا وشروطها التاريخية، صحيفة المستقبل، لبنان، العدد 4418، 2012، ص20.
76- الجاحظ.البخلاء. تحقيق طه الحاجري.دار المعارف القاهرة.ط4، 1991. ص6.

77- هنري برغسون. الضحك.ترجمة د.علي مقلد.المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.بيروت ط1. 1987.ص 61.
78- المصدر نفسه، ص 91.
79. علي فريج،الكوميديا وشروطها التاريخية، المصدر السابق، ص20.
80- هنري برغسون، المصدر السابق، ص5.
81- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر، شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: مارس 2000، ص 234.
82- نظرية الأنواع، فنسنت، ص 262.
83- ينظر، المصدر نفسه، ص 243-244-245.
84- المصدر نفسه، ص169.
85- المصدر نفسه، ص32.
86- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية للكتاب،1997، ص21.
87- نظرية الأنواع، فنسنت، المصدر السابق، ص169.

قائمة المصادر والمراجع:

1- ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، بيروت، 1956.
2- أحمد حمدي إبراهيم، المصدر السابق، ص12.
3- احمد زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس:ط2، القاهرة،1980.
4- احمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية،بيروت، الدار الجامعية للطباعة والنشر، 1983.
5- الأدب المقارن، د.محمد غينمي هلال، دار نهضة مصر للطبع الفجالة: القاهرة، د.ت.
6- أرسطو طاليس(فن الشعر)، تر. د. شكري محمد عياد: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،1967.
7- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر.عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة:بيروت،1973.
8- بينتلي، اريك. الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت المكتبة العصرية، 1968.
9- ج.دبليو.هد.اتكنز، النقد الأدبي الانجليزي، القرطوس:كمبردج، 1943.
10- جان بيير فرنان و بيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر حنان قصاب حسن:سوريا، الأهالي،1999.
11- د.محمد حمدي إبراهيم،نظرية الدراما الإغريقية، المصدر السابق،ص14.
12- دبل، اليزابيث. الحبكة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1981.
13- الدراما والتطبيق، عبد الله علي حسن، الموسوعة الثقافية، 56 سلسلة ثقافية شهرية،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
14- عاصم احمد حسن، المدخل إلى تاريخ حضارة الإغريق، القاهرة:نهضة الشرق،1998.
15- عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، بيروت:دار الكتاب الجديد المتحدة،2005.
16- علي رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفيزيون، دار الفكر: القاهرة.
17- كوركينيان، م.س.نظرية الأدب، ترجمة جميل نصيف، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980.

18- لطفي عبد الوهاب يحي، اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري،الإسكندرية:المعرفة،1991.
19- محمد صفر، عبدالعاطي شعراوي، المأساة اليونانية، القاهرة:لهيئة المصرية العامة.
20- محمود فهمي، تاريخ اليونان، تقديم محمد زينهم محمد عزب: الإسكندرية، الغد، 1999.
21- ممدوح درويش مصطفى وإبراهيم السايح، مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية: الإسكندرية،المكتب الجامعي الحديث،1999.
22- موسوعة المصطلح النقدي،تر. عبد الواحد لؤلؤة،مج1،ط2: بيروت، موكال، 1983.
23- مولوين ميرشنت،كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا،تر. د.علي احمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب:الكويت،العدد (18).
24- مايات، فردب. وبنتلي جيرالدايدس. فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، بيروت: مطابع دار الكتب، 1966.
25- ويليام بويلور، مدخل في علم الاجتماع الأدبي، تر: إبراهيم خليل، مجلة الأقلام، العدد01، السنة 19، تشرين الأول، 1984.

محمد الصغير أولاد أحمد
شعريّة الهامش

رياض خليف - تونس

برز محمد الصّغيّر أولاد أحمد1 في المشهد الشّعريّ التّونسيّ منذ نهايات السبعينات قادما إلى العاصمة2 من وسط البلاد وتحديدا من "سيدي بوزيد"3، بمزيج من الحماس والبداوة والغضب على الخطاب الرسمي، حاملا معه هاجسا كبيرا ظل يلازمه حتى رحيله وهو هاجس الاحتجاج والمنافرة واختراق الصمت وإحداث ثقوب عميقة في ثقافة المركز أمام حالة التشنج التي تشهدها البلاد وألقى بنفسه وسط الحراك السياسي والنقابي والأدبي. واستطاع أن ينحت اسمه في المشهد الشعري التونسي بيسر. فمنذ نصوصه الأولى اعتنق نهج المشاكسة والاحتجاج نثرا وشعرا. فكانت كتاباته تمرّدا على المركز وعلى السلطة وانتصارا للهامش المنسي والمعارض والمطارد وكتابة بأصوات الخارجين عن السّرب من معارضين ومنبوذين، عبّئت بغضب مستمرّ عن السلطة.

فكتاباته "تشكل الامتداد الطبيعي للفورة الإيديولوجية التي وسمت كتابات الطاهر الهمامي في السبعينات ومنتصف الثمانينات ومن بعده مختار اللغماني في ديوانه اليتيم أقسمت على انتصار الشمس ويمكن أن نصنف أشعار أولاد أحمد ضمن الكتابة النضالية ذات النزعة الإيديولوجية المناهضة للسائد والمنطبعة بسمات الصّعلكة قولا وسلوكا الخارقة للأعراف المدنسة لصنميّة المقدّس ومجتمعا وسياسة" 4

فكتابة أولاد احمد تستمدّ قوّتها وتميّزها من عنادها الإيديولوجي وإصرار الشّاعر على كتابة رافضة ومتصادمة فقد "ظلّ الإيديولوجي في كتاباته المتقدّمة قاعا يحدّد مستويات الرّؤية ويشحنه بالرّفض المستمرّ"5 وظل صوت الهامش عاليا مشاكسا الخطاب الرسمي الاحتفالي ومصوّرا "واقع الشّقاء" ومنتفضا ضد النظام الحاكم محولا كتابته إلى كتابة مطاردة ومواجهة مع السلطة ولعلّ واقعة "نشيد الأيام السّتّة"6 كانت محرّضا

ودافعا قويا للشّاعر لمواصلة طريق الكتابة الاحتجاجية وتجاوز خطاب السلطة. فماهي ملامح كتابة الشقاء ورفض السلطة في قصائد أولاد أحمد؟

1- كتابة الشّقاء:

نهتم في هذا المجال بكتابة الهامش التنموي أو ما سمّيناه كتابة الشّقاء وهي كتابة لم تحظ بانتباه كثير في غمرة محاولة تنميط شعر أولاد أحمد وتوظيفه خدمة لأجندات سياسيّة انتقائيّة واختصاره في بعض الشّعارات.. فاندلاق الشاعر في شوارع العاصمة ومقاهيها وحاناتها وانشغاله ببؤس المدينة وبعده عن واقعه الريفي لم يمح من مخيلته الشعرية صورة الهامش المحلي الذي غادره. فلقد ظل هاجس الغبن التنموي المحلي يلازمه ويشحن خطابه الشّعريّ، فكتب عن قريته وعن أهله وعن واقع الحياة اليومية في هذه الربوع كتابة تلوح منها الخصاصة والحرمان، إنها كتابة الشقاء في مناطق الهامش اليومي وكتابة هواجس هؤلاء الباحثين عن الأمل والحياة والتّوازن التّنموي، كتابة الحياة الأخرى البعيدة عن حياة المركز والحداثة والرفاهة، كتابة تونس الأخرى، تونس ما وراء البهرج الرسمي.

تندرج ضمن هذه الكتابة الشّعريّة نصوص شعريّة استعاد خلالها الشّاعر صورة المرأة التّقليديّة في المناطق المهمّشة فهي تخوض صراعا يوميّا صعبا وتقاوم الفقر وهو ما أكسبها رمزيّة ومحبّة في النّفوس ومما لا شكّ فيه أنّه استمدّ صورتها من ذاكرته ومن ذاكرة الشّعب التّونسي فصوّرها تصارع الحياة بعزم وجدّ :

المرأة التي تقوم قبل الديك
وتملأ الظلام باللهب
وتسأل الإله
هل سينجح الفتى؟
وهل سيرجع التّراب
قمحها الذي ذهب؟ 7

وهذا المقطع يحمل صورة عن معاناة هذه المرأة وتضحياتها ويغوص في مشاغلها العميقة وحيرتها وأحلامها، فهي تحلم بنجاح ابنها وعودة محاصيلها التي ذهبت. وهي بذلك تتردّد بين بين الواقع المعيشيّ الصّعب والحلم البعيد...

ويبدو أمامنا مقطع آخر يستعيد فيه الشّاعر هذا النموذج النسائي المناضل والمكافح من أجل الحياة، فيستعيد صورة المرأة التي تضحّي بأغلى ما تملك وتبيع حليها وأشياءها الثمينة خدمة للأسرة:

لا تترك مناجلهم تحشّ رغيفنا
ورغيف من باعت حلي زواجها لتكون
أحمر 8

ولعلّ هذا النّموذج النّسويّ ينحدر من ذاكرة المجتمع التّونسي فكثيرا ما ضحّت الأمّهات الفقيرات بحليهنّ وبعنه في سبيل توفير مصاريف دراسة الأبناء.

إنّ كتابة المرأة بهذه الطّريقة تصوير للواقع الاجتماعي العسير الذي تعيشه الفئات الشّعبيّة التي تعاني الخصاصة والحرمان. ولعلّ صورة البرد والصّقيع كفيلة بإضاءة أكثر لحضور هذا الواقع في شعر أولاد أحمد :

سيّدي
قل لمن حولك الآن يرتجفون من البرد
لي برنس واحد
من نعاج ثغت حين غادرتها
فارتدوه 9

هذا المقطع يصوّر الفقر والبرد والبؤس الاجتماعي وهو يحمل في باطنه بعدا تراثيّا يتعلّق بالبرنس باعتباره لباسا تقليديّا يستعين به هؤلاء على البرد .

ويصوّر الشاعر حياة أهل القرية والصعوبات الاجتماعية التي يعيشونها وأحوالهم المتردية فيبرز معاناتهم وصراعهم مع الحياة:

مازال طعم الشّيح اخضر في دمي
ورجال قريتنا كما كانوا عراة طيبين
مازال كم مازال ينقصني وطن
مازلت أسكن في كفن
وأصارع الديدان والاسمنت 10

والمتأمّل في هذا المقطع يلحظ ما فيه من إحساس بالغبن والظّلم، ذلك الإحساس بعدم عناية الدولة وتهميشها لهذه الرّبوع.

هذا الشقاء يقدم صورة بائسة للواقع التنموي في هذه المناطق وهو ما دفعه لوصفها بالدرك الأسفل في قصيدة أهداها إلى ابنه ناظم يعلمه فيها بعودته إلى "سيدي بوزيد "في زيارة خاطفة للأهل:

أما أنا
فمنصرف إلى الجحيم
إلى الدرك الأسفل 11

لعل هذه الكتابة تحاول تصوير التّهميش التّنموي الذي لحق جهات كثيرة نتيجة السّياسات اللا متوازنة وهي تسفّه خطاب السّلطة وإعلامها المنهمك في تعديد الانجازات والمكاسب الاجتماعيّة وهي في نفس الوقت تتبنى خطاب الطبقة الفقيرة التي تشعر بالحيف والظّلم. فكتابة الشقاء الاجتماعي كتابة ضد المنوال الاجتماعي والاقتصادي المعتمد وتعبير عن مطلبيّة اجتماعيّة. ولكنّ أولاد أحمد لا يقصر خطابه الغاضب على الهامش الاجتماعي بل يتبنى الصّوت السّياسي الرّافض فتلتحم قصائده بالمجتمع السّياسي الغاضب والنّافر من الواقع السّياسي للبلاد الذي تتالت واحتدّت أزماته في تلك الفترة...

2 - كتابة الرّفض والمطاردة:

يصوّر أولاد أحمد على امتداد تجربته الشعرية مطاردة متواصلة بين قلمه وعيون السلطة، راسما صورة المعارض الملاحق ومردّدا غضبه على السلطة السّياسيّة وقد كان هذا التوجه أشدّ خصوصا في الفترة البورقيبية التي عرف خلالها الشّاعر المنع والسّجن. ولعلّ واقعة "نشيد الايام الستة" خير مثال على هذه الكتابة الشعرية المقاومة للنظام والتي تتحدّى الخطاب الرّسميّ السّائد القائم على التّمجيد والمديح والمحتفل بالمسيرة السياسيّة للنظام. ففي الوقت الذي كان العديد من الشعراء يعدّون المدحيّات ويتقرّبون من الزعيم، انهمك أولاد احمد في كتابة احتجاجيّة ساخرة وبائسة من الوضع السّياسي :

ما لون هذا الرمل ؟
أخضر
والجبال الصلع
خضر
والخريف /البرلمان/الخوف/ أرصفة
التسول/والإذاعة
كلّها خضراء
خضراء في لون التعب
خضراء في طعم الكذب 12

فبدت بعض قصائده كتابة تظاهر واحتجاج على النظام السياسي، راسمة الهوة بين الإنسان وبلاده، بين الوطن الحلم والوطن الراهن:

مازلت يا قرطاج منتزها لمن طردوا
وعادوا في الثياب
وفي الكتاب وفي السفرجل
مازال رأس المال يرشدني إلى زمن
العساكر والتسول
مازلت أسكن في كفن
مازلت أبحث عن وطن 13

إنّها كتابة خيبة الإنسان التونسي من واقعه ومن واقع البلاد. وهي كتابة تحرّض على الثّورة وتصوّر بؤس اللحظة وتحتجّ على الحكم الفردي السّائد :

قم يا أنا
وطني انتهى
وطني دقيق مثل ساعة
الكل فيه عقارب
والفرد ينتخب الجماعة 14

وقد بلغت هذه الكتابة أوجها لتصبح ساخرة من الزّعيم الحبيب بورقيبة من خلال حوار يتخيّله الشاعر بين تمثالي ابن خلدون وبورقيبة المنتصبين قبالة بعضهما في العاصمة تونس وقد عرّض هذا المقطع مجموعة "نشيد الأيّام السّتّة" إلى المنع ودفع بالشّاعر إلى السّجن فترة قصيرة:

يا ابن خلدون المدينة أضيق من خطاك
ولكم مررت ببرنسك الحديد فساءني
زمني
فأخرج من الوثن الجديد

واكتب إلى الوثن المقابل ما يليق بحجمه
قل ما تريد:
هذا حصانك والكف من زمن ترحب بالغريب
قل ما تريد
فلنا المدى
وله الصديد"...15

هذا التوجه الإيديولوجي المعارض ،جعل الشاعر مطاردا سياسيا ومغضوبا عنه وقد استثمر أولاد أحمد هذه الوضعيّة لينطلق منها كاتبا بروح المطارد والملاحق من قبل النظام ، فكررت كتابة المطاردة بينه والسلطة ممثلة في البوليس السياسي والوشاة. فتدفقت صور المخبرين والوشاة ورجال الشرطة وهم يتابعون الشاعر ويلاحقونه.. فنعثر على الشرطي بصدد متابعته في الحانة :

ينزوي الشرطي مخمورا وينسخنا
وفي الشارع:
قال للدولة:
عيناي على أولاد احمد
واشترى نظارتين
سال الأنهج عن مسكنه والجارتين
بعد أسبوع من العسّة في اللّيل الطويل
لاصقا كان على الباب قميئا وثقيل
فقا المفتاح عينيه
بلى
مازال بلا عين 16

إن شخصية المطارد قد تلبست بأولاد أحمد فجاء شعره حاملا لهذا الكرّ والفرّ بينه سياسيا وشاعرا معارضا والسلطة متمثلة في مختلف أجهزتها. ولعله بذلك يقدم نموذجا فريدا لكتابة المطاردات الأمنية في الشّعر التونسي.

ولم تخل قصائد أولاد أحمد من كتابة السّجن باعتباره فضاء للعقاب السياسي تعاقب فيه الدولة المختلفين معها ولعل قصيدة" البيان النقابي العام"17 تعدّ نموذجا لهذه الكتابة. وهي كتابة تحدّي:

طويت سجونكم طيا
وها إني هنا أقف
وأعترف 18

فالشّاعر يتحدّى سجانيه ومن ورائهم السّلطة معترفا ومفتخرا بالصّوت العالي بما سجن لأجله:

نقابي
ومعترف
ومنضبط
ومختلف
ونور الفجر يغمرني
وهذا الليل منصرف 19

تبدو هذه الكتابة حماسية وانتصاريه تسودها نبرة تحدي السلطة و الإصرار على معارضتها واستفزازها وتحويل وصف السجن إلى محاكمة لها باعتبارها تسجن مبدعا بالقلم:

أتتني القفة الأولى
فلم أبصر بها قلمي 20

وهكذا نخلص إلى أن قصائد أولاد أحمد تحمل بين طيّاتها صوت المبدع المقموع من طرف السلطة وهي بذلك تؤرّخ لمرحلة هامة من مراحل الانغلاق السياسي في تونس بما فيها من مصادرة الرأي الآخر وملاحقة المختلفين في الرأي. فأولاد احمد انتبذ لنصوصه الشعرية مكانا خارج دائرة السلطة فعجت برفض للواقع الاجتماعي والسياسي وتبنت صوت الهامش السياسي الممنوع والمطارد والمغيب. لذلك ظلت تجربته مميزة في المدونة الشعرية التونسية وعدت تجربة رفض ومشاكسة بالصوت العالي...

هوامش:

1- محمد الصّغيّر أولاد أحمد:(1955-2016) :شاعر تونسي معاصر من مواليد سيدي بوزيد بالوسط التونسي،كتب الشعر والمقالة النثرية. خاض تجارب صحفية مختلفة من أبرزها تجربته في جريدة الرأي العام التي بعثها احمد المستيري وحسيب بن عمار والباجي قايد السبسي في أواخر السبعينات وكانت منبرا ديمقراطيا مختلفا.ومن تجاربه الصحفية الطويلة تجربته مع مجلة الملاحظ لصاحبها ابي بكر الصغير.وقد عرف أولاد احمد بكتاباته ذات الطابع الاحتجاجي .ومن ابرز إصداراته الشعرية قبل الثورة :نشيد الأيام الستة1984 ولكني احمد1989 ليس لي مشكلة 1989 الوصية 2003.

2- ذكر حسن بن عثمان أن أولاد أحمد قدم إلى العاصمة "مدفوعا بأغراض مبهمة لم يكن يعرف لها كنّها ولا تفسيرا لكنه على الأقل كان يعرف إنه قادم من اجل مهمة عادية في عرف الناس لكنها مشوّقة بالنسبة إليه. إنها مهمة الاقتران بزميلته عزيزة..." ولكن العاصمة ألقت بالشاعر في غياهب مناخاتها وفضاءاتها" فقد أصابته المدينة خلال أشهر إقامته الأولى بأعراض شعرية خطيرة ثبت فيما بعد أنه لا شفاء منها،كانت له قابلية في كيانه البدوي الصميم لان يصاب بالشعر وحالما التقت بداوته المندفعة بمدينته الداعية للتعقل والاتزان حتى قدحت فيه شرارة الشعر...." حسن بن عثمان الحياة الثقافية

3- سيدي بوزيد: جهة مهمّشة تنمويّا و ريفيّة الملامح ولكنها ذات وهج تاريخيّ نظرا لدورها في حركة التحرير الوطني وإسهام مناضليها في مقاومة المستعمر وهي لذلك منطقة إحساس بالغبن التنموي وبالظلم السياسي والحاجة إلى إبلاغ الصوت المطموس الذي طمسته الدولة بمساعدة بعض الموالين لها والمتمعّشين من النظام ممن كانوا يطمسون الحقائق والمطالب التنموية.سجل التاريخ المعاصر إنها كانت المدينة التي اندلعت منها شرارة 17ديسمبر2010

4- خالد الغربي:الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل ،صفاقس، إصدارات كلية الآداب ودار نهى للنشر ط1سنة2005 ص90

5- المرجع نفسه ص96

6- "نشيد الأيام الستة":عنوان المجموعة الشعرية الأولى التي أصدرها أولاد احمد سنة 1984 وتم إيقافها من طرف السلطات التونسية ومنع تداولها نظرا لخطابها السياسي الساخر من النظام.

7- محمد الصغيّر أولاد أحمد:نشيد الايام الستة،تزنس،ديميتير، ط1 سنة 1984ص6

8- المصدر السابق، ص36

9- م ن16

10- محمد الصغير أولاد حمد،الوصية،تونس،منشورات اولاد احمد،ط1سنة 2003 ص42

11- نشيدالايام الستة ص29

12- نشيد الايام الستة:ص 33
13- نشيد الايام الستة: ص
14- نشيد الايام الستة:ص
15- نشيدالايام الستة 34
16- الوصية ص98
17- البيان النقابي العام: قصيدة كتبها أولاد احمد في معتقل القرجاني في نوفمبر1985 اثر اعتقاله مع عدد من النقابيين اثناء أزمة الاتحاد العام التونسي للشغل مع حومة محمد مزالي وقد أورد تهامي الهاني في كتابه محمد الصغير أولاد احمد...شاعر الشعب اذ يقول:
في عهد بورقيبة أعلن وزيره الأول آنذاك محمد مزالي أن الاتحاد العام التونسي للشغل قد انحرف عن مساره لهذا دعا النقابيين" الشرفاء" لتحمل المسؤولية...حينها بدأت جحافل من ميليشيا الحزب الحاكم (الحزب الاشتراكي الدستوري) تزحف على دور الاتحادات الجهوية لاحتلالها وتنصيب قيادات نقابية موالية للسلطة والحزب الحاكم...في تلك الأثناء كانت أعداد كبيرة من الكوادر النقابية تلجا الى الاعتصام بالمقرات النقابية للدفاع عن الشرعية وضمن هذه الأحداث كان أولاد احمد مع عدد كبير من النقابيين المرابطين في المقر المركزي للاتحاد العام التونسي للشغل في بطحاء محمد علي بالعاصمة تونس وطبعا هاجمتهم قوات الأمن وتم إيقاف البعض منهم في السجن وكان أولاد احمد ضمن هؤلاء الموقوفين..."الطبعة1 دار القلم ص138
18- محمد الصغير أولاد احمد:ليس لي مشكلة ،تونس دار سيراس ،ط1سنة 1988 ص42
19- المصدر تفسه
20- المصدر نفسه

ثقافة الرمز والعلامة التراثية والأثر الفنّي

د.شريفة بن زايد – تونس
الباحثة والناقدة التشكيلية

إن ما يفسّر تشكّل الفكرة الذهنيّة في صورة ماديّة هو البحث الذهني للمبدع وسعيه الدؤوب في تمثيل فكرته الفنيّة بأسلوبه الخاص وتعبيره الذّاتي، والساحة الفنيّة العربيّة تحاول بناء علاقة تأسيسيّة مع التّراث من خلال استغلال العلامة والرّمز كموروث ثقافي وفنّي حيث يتمظهر هذا الرّمز الثّقافي في المجال البصري التشكيلي، فيه تجسيد للموطن والجذور "ان التّراث ليس كيانا ثابتا موجود هناك...بل ان التّراث يسير معنا في رحلة الزمان ولا مفر من ان نعمل على ربطه بحاضرنا وتوظيفه كقوّة توجّه حياتنا"1 فلم يكن التّحول الذي يشهده العالم بمعزل عن التّحول الذي تشهده البنية الفكريّة العربيّة، حيث تنبهت إلى الغزو الثقافي الغربي تجاه البلدان العربيّة، فحاولت التصدي له من تنظير لمفهوم الهويّة والأصالة ومحاولة لتأسيس منهج ثقافي، وهو المسؤوليّة الثقافيّة من أجل تثبيت الذاتيّة " فالتّاريخ المشترك وقوامه الزمان المشترك، يتألّف من المجموعة البشريّة التي تربط بروابط المسؤوليّة الواحدة، مسؤوليّة العطاء والإبداع وهو الانتماء الحقيقي وليس الشّكلي فرابطة الدّم هي رابطة شكليّة نظريّة أما رابطة المسؤوليّة فإنها تصدر عن الانتماء الطوعي الفاعل "2

فالتّراث له تأثير نفسي داخلي للإنسان يعزّز الذاتيّة والتميّز والفرادة خاصة فيما يتعلق بالعمل الإبداعي، والفكر الفنّي هو الكفيل بالارتقاء بهذا الفنّان أو ذاك وتقدير قدراته النقديّة على أساس أنه واع لما يحيط به بالرّغم من الاستدراج الفكري الذي يحاول حصره داخل ترهات فارغة ومخادعة وإقناعه بزيف النظرة الفنيّة البحتة وحشره في زاوية فلكلوريّة، وهو بذلك لا يقزّم من قيمة الفلكلور فيبقى دائما الفلكلور قيمة ثابتة للشخصيّة الثقافيّة ولكن وجب عدم الاستهتار بالهويّة الذاتيّة التي تجمع داخلها عدة معطيات، في محاولة للبناء والتكوين النّاضج والذي ولّد في تراثه دافعا ومحمّسا للمستقبل تفعّل فيه الذاكرة الموقف

البنّاء الواعي. لينفعل الفنّان المنشأ والمتقبّل ويتقاسما الفعل الإبداعي الحقيقي ويثير بواطن الخلق ويستشرف معالم المستقبل في صيرورة وكينونة متدفّقة تجمع الذوات تحت حيويّة الخلق الإبداعي الواعي بين المرجع الثقافي التراثي وبين التعبيرة الحداثيّة المعاصرة. ولعلّ هذا الخطاب يعبّر عن امتثال الفنّان للتغيّرات في الذهنيّة الفكريّة المعاصرة والتي أصبحت تنظر إلى التراث نظرة نقديّة وتساؤليّة حول ماهيته وتفعيل دوره تفعيلا صحيحا، بحيث يمكن أن يشكّل مخزونا إبداعيّا يقع استغلاله استغلالا واعيا وممنهج داخل النّظرة الفنيّة التي لا تريد التعلّق بأحبال واهية تسقطها في متاهات الغربة داخل الماضي والتراث وإنّما هي نظرة إستشرافيّة تحاول تكوين مصطلح فنّي أصيل معايش للمحيط والعصر. فأن نجعل من الرمز والعلامة التراثيّة مادة للتّشكيل الفنّي، هذه العلامات والرّموز التي تسكنها فلسفة بصريّة فكريّة وهو ما مكّن من الولوج في جوهر هذه المادة الثقافيّة (نقوش,رموز ,الوشم...) والاستفادة في طاقاتها الجماليّة حيث كانت التّجارب الفنيّة متجذّرة في التّراث والأصالة في الوقت الذي كانت تتّطلع إلى خلق تجارب تشكيليّة حديثة مثال ذلك الفنّان الجزائري رشيد القريشي والمغربي فريد بالكاهية وإبراهيم العزابي ونجيب بالخوجة وغيرهم... ممّن وجدوا في العلامات والرموز التراثيّة منطلقا لمختلف أعمالهم الفنيّة فكانت المادة التعبيريّة مشبعة بالأشكال والرّموز تبعا للثقافة المحليّة حيث تكشف عن بنيات أساسيّة تؤسّس لتنظيرات، لتخرج مادتها إلى سياق روحي ترتبط بقيمة الرموز والأشكال المرسومة، حيث تجعل سطح اللوحة منشأ لتتكشّف التكوينات ذات صبغة بدائيّة لها خصائص محليّة، وكأنّ الفنّان هنا يغذّي شعوره الرّوحي من خلال تنشيط فضاءاته الفنيّة ليبدأ رحلة البحث عن الحقيقة عبر العلامات والرموز والخطوط، أشكال مجرّدة وتكرار لامتناهي في تعبير حسّي يتحوّل فيه الّرمز والكتابة إلى مادة للرّسم، فقوّة وثراء الكلمة والرّمز في أعماله تعبر عن أصالة وانفتاح، فككل أثر له ظروفه التي أنتجته فداخله يضمّ عالما من الأشكال والألوان والمواد التي تختزن مفاهيم وإيحاءات يصعب إدراكها او فهمها من خلال إدراكنا الأوّل لها فالأثر، أثر لفنّان، شكل أثره ليصوغ علاقات وسياقات فنيّة واعية وقصديّة نظام وفوضى، تضايف بين الأشكال والألوان، قدّمها في صورة ولادة لعالمه الجديد، علامات ورموز هي تجسيد لخبرة الفنّان ومعرفته الجمالية، اختبرها وجسّدها ليجمع بين المتخيّل الذّهني والمتكيّف مع تقنياته وخاماته الماديّة المطروحة أمامه

تخطت زمانها ومكانها، كانت عين الفنّان فيها عينا عربيّة رغم انفتاحها حاولت تبيان الثّقافة داخلها، فحوّلت كل ما تراه إلى منطقها التّشكيلي كان خطابها خطاب، أنا الفنّان بكل ما تحويه هذه الأنا من أسس ومعرفة ومبادئ وقناعات، هذه الأنا التي استطالت في بحثها المستمر لانكشاف عالم فنّي جديد يفتح لها إمكانيّة المشاركة في تأسيس مدينة على مشارف المستقبل "المدينة العربيّة المستقبليّة هي مدينة العصر بكل منجزاته ولكنّها قبل أي شيء هي مدينة الإنسان العربي "3 وهو ما يفسّر إنكبابه وبحثه في تراثه، فأضحت العلامات والرّموز الموجودة في مختلف المجالات التزويقيّة والزخرفيّة التقليديّة، ملاذه ومنبع إبداعه التّشكيلي المعاصر، وللحقيقة فانّه لا مفرّ من طرح مسالة التّراث والحداثة في ظلّ ما تعيشه السّاحة الفنيّة للّوحة التشكيليّة العربيّة إلى يومنا هذا فأصبحت هويّة هذه اللوحة ضبابيّة، لا تكاد تعرف مأتاها، ولم تستطيع حتى تلك الرموز والعلامات التراثيّة من الاعتراف بها وان مثّلت بعض العناصر التراثيّة طوق النّجاة للبعض، فإنّها فتحت أيضا طريق للضّياع للآخرين، ورغم انّ بعض هذه التّجارب تلمّست بوادر التّحرر الثّقافي سواء ان كان ذاتيّا أو خارجيّا، فإننا لا نستطيع الجزم حول الهويّة الثقافيّة للّوحة العربيّة عامة، ولا نملك صورة واضحة لها، لا في اذهاننا ولا في اذهان الاخرين وهو ما يلزمنا بضرورة الوعي الكامل والشامل للخصوصيّة التّي تحملها اللّوحة عندنا وضرورة تفسير هيمنة اللّوحة الغربيّة بكل مقوماتها على جميع مستويات الفنّ، ان كان ممارسة او تدريسا "ورغم ان جمالية اللوحة الغربية كثيرا ما تأخذ من جمالية اللوحة العربية فيما يخص الفنّ الإسلامي ولا يقتصر الأمر حول هذا التّأثر وإنّما حول المأخذ أو نظرة اللوحة الغربية وفنانيها إلي الفنّ الإسلامي" ف"بقدر ما هم يقرّون بإستيحائهم من التراث الصيني مثلا، بقدر ما نجدهم صامتين عندما يكون مصدر إيحاءهم التراث الإسلامي"4 ونحن بذلك لا ننظر إلى المسألة نظرة تشاؤميّة، بل بالعكس نظرة مستقبليّة، تحفّز على ضرورة الفهم والوعي بالخصوصيّة الثقافيّة.

هوامش:

1 -عفيف البهنسي "العمران الثقافي بين التراث والقومية " دار الكتاب العربي الطبعة الأولى 1997 ص105

2 -المهدي المنجرة "قيمة القيم "مطبعة النجاح الجديد الدار البيضاء 2008ص24

3 -عفيف بهنسي "خطاب الأصالة في الفن والعمارة " دار الشرق للنشر الطبعة الأولى 2004 ص 168

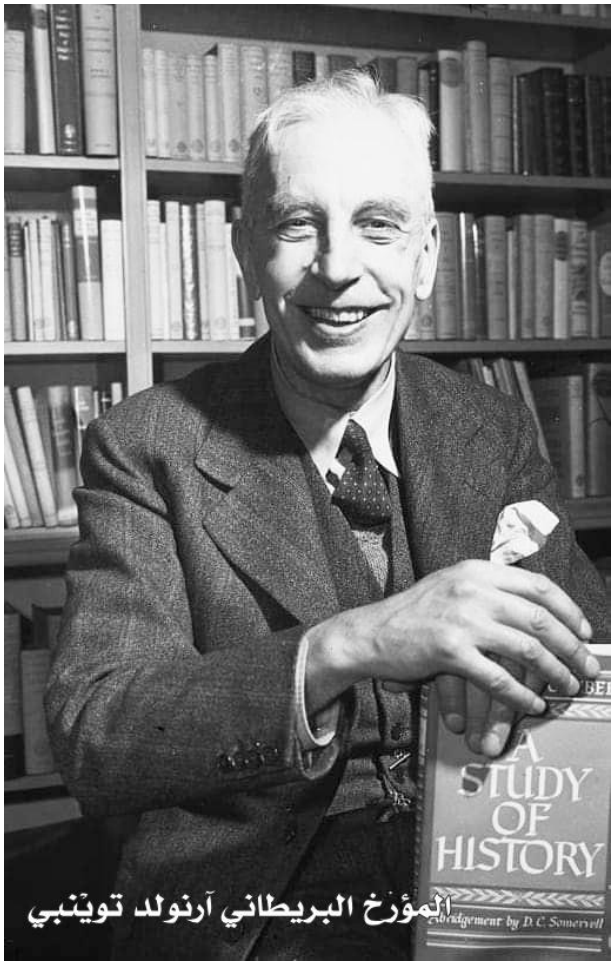
4 -الناصر بن الشيخ الملتقى العربي في الأنماط المعاصرة للفنون التشكيلية العربية الحمامات من 4 إلى 11 سبتمبر 1972

المراجع والمصادر:

أبو راشد (عبد الله):التّذوق والنّقد الفنّي دمشق منشورات وزارة الثقافة الجمهوريّة العربية السورية 2000 .
قوبعة (خليل): الفنّ التجريدي العربي الإسلامي من كتاب فعاليّات أيام الخطّ العربي 29 سبتمبر 12 أكتوبر 1997 وزارة الثقافة المجمّع التونسي للعلوم والأداب والفنون بيت الحكمة.
الناصر بن الشيخ الملتقى العربي في الأنماط المعاصرة للفنون التشكيلية العربية الحمامات من 4 إلى 11 سبتمبر 1972.
عفيف بهنسي "خطاب الأصالة في الفن والعمارة " دار الشرق للنشر الطبعة الأولى 2004.
عفيف البهنسي "العمران الثقافي بين التراث والقومية " دار الكتاب العربي الطبعة الأولى 1997
المهدي المنجرة "قيمة القيم "مطبعة النجاح الجديد الدار البيضاء 2008

انطباعات رحالة إنكليزي في ليبيا
(النص كاملا)
للمؤرخ البريطاني آرنولد توينبي

ترجمة: بدر الدين عبد الحكيم الورفلي



تعرفت على ليبيا لأول مرة قبل أكثر من سبعين عاما حين كنت صبيا في لندن قبل نهاية القرن التاسع عشر. أعطاني أحدهم عددا سنويًا من مجلة أمريكية للأطفال، وكان أكثر ما شدني من محتوياتها حكاية مسلسلة - نصف خيالية ونصف حقيقية - عن حرب 1801 - 1804 بين الولايات المتحدة وحاكم طرابلس التركي. لم تشمل هذه الحرب الإمبراطورية العثمانية ولا سكان طرابلس الغرب. كان حاكم طرابلس حينئذ شبه مستقل، كما كان مستبدا فلم يكن رعاياه يستشارون.

على أية حال، فإن هذه القصة عرفتني على الأقل - وأنا في السابعة أو الثامنة - موضع ليبيا من خريطة العالم. في خريف عام 1911 أثرت فيّ ليبيا على نحو أشد. كنت في طريقي إلى اليونان - عبر فرنسا وإيطاليا - عندما أعلنت الحكومة الإيطالية الحرب على الإمبراطورية العثمانية وغزت ليبيا. في ذلك التاريخ، كانت الحكومة الإمبراطورية العثمانية تسيطر على ليبيا مرة أخرى، ووحّد الأتراك قواهم مع حركة المقاومة الوطنية الليبية. في تلك الحرب، كان الليبيون يلعبون الدور الأساسي؛ كانوا يدافعون عن بلادهم ببسالة إزاء عمل عدواني لا مبرر له من قِبل قوة أشد بأسا. وعلى الجانب الإيطالي، لم تكن تلك حربَ الشعب، أتذكر مشهد المجندين الإيطاليين يصعدون السفن في مرسى المدينة العتيقة متجهين إلى الجبهة الليبية. لقد بدوا غير متحمسين، وكانوا يقينا غير سعداء.

بين عامي 1924 و1956، كانت ليبيا في ذهني باستمرار، فخلال تلك السنوات الثلاث والثلاثين، كنا -أنا وزوجتي- نعد للمعهد الملكي للشؤون الدولية في لندن استقراءً للشؤون الدولية، ورصدنا في بياننا الدوري لهذا الاستقراء المد والجزر في سعي إيطاليا إلى احتلال ليبيا بأسرها والاحتفاظ بها. أبغض الإمبريالية، ولاسيما حين تقترن بالوحشية - وعادة ما يصبح الإمبرياليون وحشيين إذا ما قوبلوا بمقاومة عنيدة، وفي الصراع الذي طال أمده بين الجيش الإيطالي والسنوسية، كنت بلا ريب متعاطفا مع الجانب الليبي. لقد أسعدتني تصفية الحكم الإيطالي في ليبيا أثناء الحرب العالمية الثانية، وأسبغ عليّ شعورا بالرضا كتابةُ ذلك في سجل الاستقراء. كانت هذه الخلفيةَ الشخصية

لزيارتي إلى ليبيا عام 1964، ضيفا على الحكومة والجامعة الليبية. لقد كانت هذه الزيارة حدثًا لا أنساه طوال حياتي. لقد سافرت حتى الآن، ولاسيما منذ تقاعدي من المعهد الملكي للشؤون الدولية عام 1965، على نحو واسع؛ وحين أزور بلدا ما، أسعى إلى مشاهدة أشياء ثلاثةٍ على وجه الخصوص ما وسعني ذلك؛

أولا: أهتم برؤية أهل البلد، أي الجيل الحيّ وحالته الراهنة وآفاق مستقبله.

وفي المقام الثاني: تاريخ البلد، أي تجربة الأجيال الغابرة ممن سكنوها، والآثار الباقية من هذه التجارب، خاصة الفن القديم والمعمار.

أما الأمر الثالث الذي يهمني فهو المشهد الطبيعي؛ على أصله كما صنعته الطبيعة، أو كما طوعه الإنسان لأغراضه.

وفي ليبيا عام 1964، تعلمت أشياء كثيرة في جميع مجالات التحقيق الثلاثة هذه. وقد تزامن موعد زيارتي مع لحظة مهمة من تاريخ ليبيا الطويل، فقبل اكتشاف ثروة ليبيا الجوفية المتمثلة في النفط، كان النشاط الاقتصادي الأساسي في البلاد رعويًا، وفي ملاحم هوميروس الإغريقية التي صيغت نهائيا في وقت مبكر من القرن الثامن قبل الميلاد -على الأقل- كانت ليبيا مشهورة بجودة ماشيتها. إن ناتج الاقتصاد الرعوي له قيمة، ولكن في وقتنا الحاضر، تتفوق الثروة المعدنية على الثروة الرعوية تفوقا كبيرا. لقد حول ضخ النفط ليبيا فجأة إلى واحدة من دول العالم الغنية.

صحيح أن الثروة تتيح فرصًا جديدة عظيمة، ولكن، حين تحُل الثروة في إحدى البلدان فجأة، يمكن أيضا أن يكون وضعها الجديد خطِرا.

لقد لمحت هذا الخطر المحتمل في بلاد أخرى كنت قد زرتها خلال الأعوام القليلة الماضية، وأعني بهذا فنزويلا التي غدت باكتشاف كميات وافرة من الثروة المعدنية غنية فجأة، حالها كحال ليبيا. واليوم في فنزويلا فإن البلد غني ولكن الشعب مازال فقيرا، فلم تجد ثروة فنزويلا الجديدة سبيلها بعدُ سوى إلى جيوب فئة قليلة من السكان. حين تكون بلاد ما فقيرة ويكون الناس فيها كذلك فإنه يسلمون بالفقر ويعدون أنفسهم ضحية لسوء الحظ لا لغياب العدالة الإنسانية؛ لقد حدث أن كانوا يعيشون في بلد مفتقر إلى الموارد الطبيعية! لكن سلوك الناس يتبدل حين يثبت أن بلادهم غنية وأن غالب قاطنيها ما يزالون فقراء كما كانوا دائما. الفقر وسَطَ الثروة مستفز، وليس صدفة أن فنزويلا أغنى دولة في الأمريكيتين -بل ربما كانت الأغنى في العالم كله- هي إحدى أقل دول العالم استقرارا سياسيا.

أعتقد أن على ليبيا أن تتعلم درسا من فنزويلا، وعلىّ أن أسدي إلى الليبيين النصيحة بأن يدرسوا ما وقع في فنزويلا وأن يتأكدوا من أن الأمر نفسه لن يقع في بلادهم. في وسع الليبيين أن يروا في فنزويلا ما عليهم تجنبه، وفي الكويت يستطيعون أن يروا ماذا يفعلون. فالكويت شأنها شأن ليبيا وفنزويلا، أصبحت بضخ النفط غنية فجأة، وفي الكويت نجحت الحكومة في توزيع عوائد ثروة البلاد المستجدة بين الناس على نحو واسع. وفي رأيي فإن الكويت عرفت كيف تتجنب الخطر المحتمل الذي يصاحب ازدياد الثروة الوطنية. وإذا صنعت ليبيا صنيع الكويت، فإن آفاقها السياسية والاجتماعية ستكون مشرقة كآفاقها الاقتصادية.

وانتقالا إلى ماضي ليبيا؛ فإني سألقى أولا نظرة على الفصل قبلَ الأخير من تاريخها، وهنا سأنوه بالإيطاليين. لقد ترك الإيطاليون ذكرى كريهة بكونهم غزاة أجانب. إنه لشاذ ومؤلم أن يحكمك غازٍ أجنبي، وما كان لنظام حكم استعماري أجنبي أن يكون ذا شعبية. ولكن برغم ذلك، ترك الإيطاليون في ليبيا _ وفي إثيوبيا كذلك _ شيئا من التركة القيمة لنظام الحكم الوطني الذي حل اليوم محل نظام الحكم الإيطالي. زود الإيطاليون ليبيا وإثيوبيا بشبكة طرق من الدرجة الأولى، وخطَوا في ليبيا الخطوة الأولى نحو إعادة إحياء الزراعة. لا شك في أن الإيطاليين إنما قاموا بذلك لمصلحتهم الخاصة، فبخلاف المستوطنين البريطانيين والهولنديين في أفريقيا الجنوبية، استأثر الإيطاليون لأنفسهم بأكثر الأراضي الخصبة، ولكنهم كذلك استثمروا في ليبيا قدرا كبيرا من رأس المال الإيطالي؛ فبنوا منازل ريفية، وأوجدوا أنظمة للري، وقد ورثت ليبيا المحررة اليوم هذا الاستثمار الرأسمالي الإيطالي.

وفي عام 1964 أذهلني ما رأيت من أدلة على ما صنعه الإيطاليون من أجل الزراعة في برقة -ولاسيما في المرج، وكذلك في الجبل من دواخل طرابلس. آمل أن ينحوَ الليبيون نحو المحافظة على الإنماء الزراعي الذي بدأه الإيطاليون في بلدهم وأن يوسعوه. وأعتقد أن من الخطأ أن تبيح ليبيا لنفسها اقتصاديا أن تكتفي بمواردها النفطية المكتشفة حديثا، فحتى أغنى الحقول النفطية قابل للنفاد، وعلاوة على ذلك، يمكن أن نتصور أن تحل محل النفط موارد طاقة طبيعية أخرى -كالطاقة الذرية على سبيل المثال- قبل نفاد احتياطي العالم من النفط بوقت طويل. وفي زماننا هذا يتقدم العلم والتقنية بإيقاع مطرد، وهذا يعني أن السلعة التي لها اليوم

قيمة تجارية، قد تفقد غدا كثيرا من هذه القيمة.

ثمة دول كالكويت -مثلا- والسعودية، لا تمتلك باستثناء النفط أية موارد اقتصادية. ليبيا أوفر حظا، وفي وسعها أن تنوع اقتصادها، وعلى المدى الطويل فإن هذه هي السياسة الاقتصادية الصائبة التي عليها أن تتبعها.

على ليبيا أن تصون اقتصادها الرعوي، كما أن عليها أن توسع زراعتها إلى جانب تطوير إنتاجها من النفط. إن إمكانات التنمية الزراعية في ليبيا عظيمة، ولدينا على ذلك برهان تاريخي وأثري، ففي القرن التاسع قبل الميلاد كان الساحل الطرابلسي مستعمرا من قِبَل الفينيقيين الذين جاءوا من بلد عربي آسيوي، هو الجمهورية اللبنانية اليوم. وفي القرن السابع قبل الميلاد استُعمرت برقة من قِبل الإغريق. ولقد طور كلا الفريقين من المستعمرين الزراعة في أوطانهم الجديدة. وحين دُمج شطرا ليبيا في الإمبراطورية الرومانية، كانت قد غدت إحدى أعظم الدول الزراعية المطلة على البحر الأبيض المتوسط، وتحت حكم الأمويين والعباسيين ظلت ليبيا سخية زراعيا، وقد دُمرت زراعتها بغزو بني هلال وبني سليم في القرن الحادي عشر من القرن الميلادي. أحييت الزراعة اليوم في ليبيا بعد انقطاع دام تسعمائة عام، وبالوسائل التي يمكن أن توفرها التقنية الحديثة؛ على الزراعة في ليبيا أن تبلغ المدى الذي وصل ذروته في الحقبة الرومانية وأن تتجاوزه، هذه هي الغاية التي على ليبيا أن تنشدها.

تمتلك ليبيا إنتاجها الحيواني منذ أمد طويل، وتمتلك كذلك ثروتها النفطية الجديدة، وعليها أن تطور إنتاجها الزراعي المكافيء، وإذا صنعت ليبيا ذلك فستكون قد أعدت نفسها باقتصاد متنوع ومتزن، وسيكون ذلك تأمينا ذكيا في عصر التغيرات التقنية والاقتصادية التي لا يمكن التنبؤ بها. عند مناقشة إمكانات ليبيا الزراعية، أشرت إلى الأطوار الفينيقية والإغريقية والرومانية من تاريخ ليبيا، لقد تركت هذه الأطوار من تاريخها شواهد ملموسة رائعة على رخائها الاقتصادي وعلى العبقرية المعمارية والفنية التي منحها هذا الرخاء مجالاً.

في ذهني على وجه الخصوص قورينا وأبولونيا وطلميثة وتوكرة في برقة، ولبدة وصبراتة في طرابلس الغرب. إن هذه الآثار تعد ثروة بمعنيين؛ هي مصدر ثروة بالمعنى المعروف لأنها تضمن أن ليبيا سوف تطور صناعة سياحية رابحة، كما أنها ثروة روحية، حين ينظر الزائر إليها بعيني مؤرخ فإنها تعيد له إلى الحياة أكثر من ألف سنة

من التاريخ القديم لعالم البحر الأبيض المتوسط.

سحر ليبيا الخاصُّ عندي هو أن المرء في وسعه أن يدرس فيها الماضي والحاضر معا، وفي ليبيا فإن كليهما ذو أهمية كبيرة لدارس الشئون الإنسانية.

العامل الرئيسي الآخر الذي جذبني في ليبيا هو المشهد الطبيعي، لقد ألقيت عليه نظرة لأول مرة عام 1964، وكنت قبل ذلك قد تقت إلى رؤيته أكثر من ستين عامًا. منذ أن كنت تلميذا كانت ليبيا مألوفة لي من كتب التاريخ والخرائط والصور، لكن نظرة بعينيّ إلى مشهد طبيعي تقول لي أكثر مما أستطيع تعلمه من أية مطبوعة ورقية. في الطريق من بنغازي إلى قورينا، كان مثيرا أن نصعد من السهل الساحلي عند توكرة إلى الطرف الجنوبي الغربي من الجبل الأخضر. وكلما تقدمنا كان المناخ والغطاء النباتي يتغيران. لم تظهر لي الخرائط والصور الفوتوغرافية حجم وثراء هذا الجيب العظيم من التربة الخصبة، وصدمني ثانية التناقض بين جودة الأراضي الزراعية جنوبيّ قورينا، وخشونة وقسوة البلاد بين قورينا والساحل. وإذ كنت عائدا من لبدة إلى طرابلس، لاحظت كيف ولجنا فجأة بلدا زراعيا غنيا، ذلك عندما تسلقنا الجُرف الشمالي من الجبل الطرابلسي. عندئذ كنت أتوق إلى التوجه جنوبًا لاكتشاف المدى الذي بلغه إحياء الزراعة جنوبا، وكان عليّ مواصلة المسير على طول الطريق إلى فزان. نحن الآن في عام 1968، وقد بلغت الثمانين من العمر، ومع ذلك لم أيأس من رؤية فزان أيضاً يوما من الأيام.

- نشرت هذه المقالة في العدد الثالث من مجلة كلية الآداب بالجامعة الليبية 1969، ونشرت ترجمتها في جريدة الديوان ببنغازي 2019.

- آرنُولد جوزيف توينبي (1889 - 1975) - مؤرخ إنكليزي، من أشهر فلاسفة التاريخ في القرن العشرين، اهتم بالحضارة الهيلينية، ودرس الأدبين اللاتيني واليوناني في جامعة أكسفورد.

- أتقن اللغات اليونانية واللاتينية والفرنسية والإيطالية والألمانية واليونانية الحديثة، وألم بالتركية والعربية.

- عين في جامعة لندن أستاذا للدراسات البيزنطية والإغريقية (1919 - 1924)، ثم مديرا للمعهد الملكي للشئون الدولية في لندن (1925 - 1946)، ثم سافر حول العالم، وحاضر في الجامعات

الأوروبية والأمريكية وغيرها. أسس نظرية من أهم نظريات فلسفة التاريخ، تسمى نظرية التحدي والاستجابة. وقد حدد عدد الحضارات عبر التاريخ بثلاثين حضارة، لم يبق منها إلا سبع حضارات قائمة مجتمعاتٍ حية هي: الأرثوذوكسية المسيحية، والأرثوذوكسية الروسية، والإسلامية، والهندوسية، والصينية، والكورية، واليابانية، الغربية. ورفض نظرية الأجناس في مبدأ الحضارات.

- من مؤلفاته: دراسة التاريخ (12 مجلدا)، الحضارة في الميزان، تاريخ البشرية، فلسطين جريمة ودفاع، العالم والغرب.

[منقول بتصرف عن الموسوعة العربية، الجمهورية العربية السورية، الطبعة الأولى 2003، المجلد السابع].

إبداعات السرد

- أم بسيسي - محمد عياد المغبوب
- الحبل الذي تدلّى من السماء - أحمد بشير العيلة
- شجيرة طين القلب - حسام الدين الثني

أم بسيسي

محمد المغبوب

1

هكذا ينادونها ولا أحد من أهل الضاحية الشرقية لمدينتي الكبيرة يعرف من هي وما يحيط بها وهو شيء قليل لا يهتم به أحد، أما من أين جاءت وكيف استوطنت ضاحيتنا منذ أمد بعيد وكيف رحلت وما إذا كان لها أبناء أو بنات وهل هي متزوجة أصلا فلا أحد يجيبك عن أسئلتك الساذجة وأنت لم تبلغ الحلم بعد.

كل ما عرفته من حكايتها أنها تبيع الحليب طازجاً ورائباً أيضا فقد كانت تجمعه من مربي الأبقار من له واحدة أو اثنتان أو ثلاثة، تم توزعه على أهل الضاحية تجر حمارها الصغير.

هذا هو عملها تقريباً.

امرأة عجوز في أحد أركان الضاحية تعيش بساطة يومها تجمع الحليب ضحىً وتوزعه عشية وما تبقى منه تمخضه ليلاً لتوزعه مساء اليوم الثاني، كما توزع عسل كلامها وابتسامتها وأخبار الناس على الناس.

فلان تزوج من فلانة، والأرملة الجميلة وضعت حملها الذي كان راقداً في بطنها أكثر من ثلاثة سنوات، وحلومة هربت مع منصور ليتزوجا في المدينة البعيدة، وعاشور سارق الدجاج تم حبسه ومثل هذه الأخبار التي كانت تنقلها بحمارها وهي تتضخم شأن ما تنقله،من فم إلى أذن، فمثلا قد مات عاشور منتحراً في السجن بعد أن وجد عشيق زوجته في ساحة السجن وهجم عليه وقتله ولم يكتشف أحداً هذه الأكذوبة إلا بعد خروج عاشور من السجن بعد عام فكذّب الناس الخبر القديم ولم يبال أي أحد بالقصة من أساسها.

أم بسيسي تبيع الحليب وتنقل الأخبار وليست مسئولة عن تحريف الكلام عن موضعه، كما أن السكان اعتادوا على هذا كتعبئة للفراغ، وتمضية الوقت بأكاذيب منمقة سرعان ما يكتشفونها لكنهم لا يهتمون بها.

خبر واحد استقر في الأذهان وصدقته عقول السكان. وجود رجل مع أسرته أستقر منذ أسابيع في بيت قصي من ضاحيتنا يقال أن أحد كبار السادة قد جاء

به ليبني مصنعا صغيرا لمشتقات الحليب وبرجا صغيرا للساعة في وسط الميدان الكبير. الخبر كان صحيحاً وقد فرح سكان الضاحية الزراعية به، فهو سيشجعهم على التوسع في تربية الأبقار ويجدون من يسوق حليب أبقارهم وسينعش الحالة المعيشية لهم، كما سيستمتعون بدقات الساعة ومنظر برجها في وسط الميدان خاصة عند الأصيل وهم يتمشون للنزهة أو وهم يجلسون إلى طاولات المقاهي في الشوارع القريبة.

بعد عام صار للضاحية برجا لساعتها البكر وأخذ حالهم المعيشي يتبدل إلى أحسن فقد سمحت السلف على حساب بيع الحليب التي أخذ يقدمه الرجل إلى الراغبين في زيادة أبقارهم بأن راجت أسعار الأبقار وكثرت في الضاحية وأخذت المشتقات تغطي حاجة الضاحية وتفيض على ضواحي المدينة أيضا.

أم بسيسي لم تفقد عملها بعد عملية التغيير في سوق الحليب إذ ظلت تجمع وتوزع وما فاض عنها تبيعه للمصنع كما ما زالت توزع أخبارها على الجميع. هذا الجمع الذي وجد نفسه يخوض مع الخائضين فرحاً بما وصلت إليه الضاحية من تبدل في حالها حتى أن اسمها صار مقرونا بصناعة الحليب وبما توزعه أم بسيسي من أخبار.

2

كبر مصنع الرجل بعد أعوام زاحفا على الأراضي المجاورة له يشتريها حسب سعرها المطلوب من ملاكها لا يفاصلهم فيه، والملاك زادت أوراقهم النقدية وباتوا من أثرياء الضاحية كما برزت في شرق الضاحية مزرعة كبيرة لصاحب المصنع وأسرته لتربية الأبقار وبرز في الجهة المقابلة للمزرعة حيا جديدا لكبار ملاك الأبقار حيث كونوا طبقة في الضاحية تشكلت على نحوٍ مخالف لنمط الحياة المعتاد وبنظرية تبادل المصالح صارت مصاهرات بين الطبقة الجديدة وبين أفراد عائلة صاحب المصنع الذين تسللوا عبر أشهر متلاحقة إلى الضاحية يعملون في إدارات المصنع وفروعه الجديدة ووحدات البيع وهم يتوزعون في الأركان يخطبون ود الأهالي وبناتهم أيضاً.

تغير حي ضاحيتنا وتغير الناس فيه وقد صار أغلبهم بين عبد لصاحب المصنع أو مرتبط بمصلحة معه أو عبداً لأمواله الجديدة.

تغيرت ملامح الضاحية وتغير حالها حتى كاد الجميع وكأنه لا يعرفها.

3

طلعت في الضاحية حكاية الجميع يرددها.

جاء الفأر يطلب جرعة حليب من أم بسيسي فأذنت له بشرط أن يشرب الحليب من الصحن بحذر وهي مشغولة بأمر من شؤون بيتها فذهب الفأر وشرب من الحليب ثم ذلقه كله فرأته أم بسيسي وهو يهرب فأمسكت ذيله وقطعته، وهو

يتأوه يطلب منها ذيله لأنه يرقص به في الأعراس فاشترطت عليه أن يأتيها بكمية الحليب الذي ذلقه.

ذهب الفأر إلى البقرة يطلب منها بعضا من حليبها.

البقرة طلبت برسيما تأكله كي تدر الحليب.

مضى إلى الفلاح يطلب منه برسيما ليعطيه للبقرة.

الفلاح طلب من الفأر أن يعطيه ماءً، فذهب إلى الوادي كي يمنحه بعض الماء.

الوادي طلب نساءً كي يزغردن عليه حتى يفيض. المزغردات طلبن من الفأر بلحاً.

تسلق الفار النخلة كي تعطيه بلحاً كي يمنحه للمزغردات كي يزغردن على الوادي ليمنحه ماءً يعطيه للفلاح كي يمنحه برسيما تأكله البقرة فتدر له حليبها يأخذه إلى أم بسيسي كي ترجع له ذيله حتى يتمكن من الرقص به في الأعراس.

غير أن المسكين وهو يصل عراجين النخلة وما كاد أن يتناول منها ثمرة واحدة حتى انغرزت في رأسه الصغير شوكة وسقط ميتاً.

4

حكاية كانت جداتنا تقصها علينا كي نتعلم تتابع الحدث في سرده، وسرعة الحفظ ومخارج الحروف وتسلية ننام بها دون أن نفكر في صحة وقوعها .

غير أن أحدا من عقلاء ضاحيتنا وليس من الضروري ذكر اسمه ربما لدواعٍ أمنية، ذكر في إحدى مخطوطاته التي وجدها أحد أحفاده مكتوبة بين سطور عدة يسرد فيها أخبار ضاحيتنا في عهده، أن حكاية أم بسيسي قد نسجتها أم بسيسي نفسها وأخذت تنشرها على كل الأهالي حتى حفظها الجميع وأخذوا يرددونها فيما بينهم.

ويذكر الرجل أن الحكاية متعلقة بصاحب المصنع الذي عاث فسادا متماديا في العبث، وكل يوم كان يزداد توحشاً وقسوة وهو يرتهن الأرض مرة وأخرى يشتريها إلى أن ملك أكثرها وهم لا يشعرون بجهلهم أن ما هم عليه من نعم ليس إلا فُتات الذي صار سيدهم، يزرعون الريح في الصحراء ويبتدعون الصمت في مرابع الكلام حتى أن دقات الساعة لم تعد تنهبهم إلى الوقت كما أن المآذن لا تستدرج خطواتهم إلى المساجد.

ذهبت ضاحيتنا إلى هناك إلى حيث يسكن وجع جرح آهاته في الصدور.

نست ضاحيتنا حكاية أم بسيسي غير أن حكايات عدة يتم نسجها من جديد وعلى نحو غير معتاد فما أكثر الحكايات وهي تستعير الحقائق صيغاً لها، وفي كل المدن وضواحيها البلهاء.

الحبل الذي تدلى من السماء

أحمد بشير العيلة - فلسطين

خرج من قبره كعادته كل ليلة، يزيح اللحد الرخامي الثقيل بقوةٍ لا يمتلكها إلا ساكنٌ خارج مجال قوانا الضعيفة، بيدين قاسيتين يُمسك بحافة القبر، يرفع رأسه ثم جذعه النحيف، وبشيء من حذر يثني ركبته اليمنى رافعاً إياها إلى الحافة، يسندها عليها، ثم يفرد ساقه ويضع قدمه نقطة ارتكازٍ لجسدٍ مال قليلاً لتتجامع القوى اللازمة لعمل محصلة الدفع إلى الخارج، ليجد نفسه منتصباً تحت قبةٍ صغيرة في غرفةٍ صغيرة مزخرفةٍ بقصاصات الرخام وبقماشاتٍ خضرٍ تلتف على قبره، يخطو أولى الخطوات، ولبرهةٍ يظن نفسه رائد الفضاء الذي أعجب به في دنياه (أرمسترونغ) وهو يضع أولى خطواته على سطح القمر، وكم كان يردد لطلابه مقولته الشهيرة "خطوة صغيرة لإنسان.. لكنها كبيرة للإنسانية"، وهو الآن في خطوته الصغيرة الليلية، ماذا عساه يقول؟

يخرج من ضريحه الفخم الذي بُنيَ بعناية واهتمامٍ وأصبح مزاراً لأناسٍ لا يعرفهم، بل إنه يستغرب لماذا فعلوا له كل هذا؟ فهو لم يكن شيخاً ولم يحفظ في حياته سوى قصار السور، ولم يفتِ فتوةً رفعت مقامه، ولم يكُ مواظباً على الصلوات الخمسةِ في المسجد، ولا يحفظ من السيرة إلا ما لقنوه له في المدرسة، يقول في نفسه :

" -ربما تلخبطوا بيني وبين رجلٍ آخر، أو ربما دعت أمي لي يوماً في ليلة القدر أن يعلو مقامي حتى عندما أموت.. صحيح قالوا لي في الدنيا ستجد أمك وأبيك رحمهما الله، وأجدادك وأقاربك وأحبابك وجيرانك الذين ماتوا والذين سيموتون، بل ستجد كل من تتمنى رؤيته ممن سمعت عنهم من عصر الديناصورات إلى كل يومٍ تصعد فيه أرواحٌ إلى السماء ... هههههه لكني لم أجد أحداً، كانوا يكذبون علينا ظللتُ وحدي في هذا القبر، هل لأن يوم القيامة لم يأتِ بعد؟! .. لا أدري"

فتح باب الضريح من الداخل، دخل إلى وقت الدنيا حيث لا زمن في قبره، كان وقت الدنيا الثالثة ليلاً، أنسب الأوقات التي يخرج فيها، لأنه بعد أن مات أدمن السكون، كانت الرياح التي تهب من جهة البحر قوية، كاد يقفز من فرحته لأنه يشم رائحة البحر، لا بحر في قبره، وهو الذي عاش حياته عاشقاً له، مشى بجسده، أو ربما هو يعتقد هذا من ذاكرةٍ قديمة لا تزال

ترافقه، حيث لم يره أيٌّ من العابرين بسياراتهم أو السائرين بمشاكلهم في هذا الليل، أو السكارى، أو حتى النساء العوانس الساهرات على الشرفات، تتحرك قدماه التي يظن نحو الطريق الموازي للبحر، يلتفت في كل اتجاهٍ ليستنطق الأماكن في ذاكرته، هنا كنت أجلس مع فلان وفلان وفلان، وهنا بعتُ يوماً وأنا صغير المشروبات على الكورنيش، وهنا تمشيت مع زوجتي وأولادي، وهنا استرحت من عناء المشاوير الضرورية لعمل أوراق لكذا وكذا، وهنا وهنا، تتداخل به سيارة مسرعة بسرعة جنونية، ظن أنها صدمته، وكان ظنه من حسابات أهل الدنيا، لكنه كان غير ماديّ لها، لم يحدث له شيئاً، واستمر في خطواته نحو الشاطيء، وهو يتنهد:

-إيه يا بحر الشابي..

ظن نفسه يذرف الدموع، أحس بحرارتها، وبفيض روحه وهي تخرج بمقاييس الدنيا، ولا ندري إن خرجت بالفعل بمقاييسه الخارجة عن قوانيننا، مسح دموعه التي يظن، واستمر في تنهيداته.

-كم دعوت ربي أن أخلد على شاطئك.. لكن الموت قدرٌ على كل حي.

ربما دعوته هذه هي التي أشادت له هذا الضريح أمام بحر الشابي في منطقة (لبلاد) في بنغازي التي مات فيها وهو يعاصر حرباً سحنت عمائرها ومعالمها، وقد مات بالجلطة كمداً وحسرةً على نزوحه من بيته المطل على هذا الشاطئ الأروع من كل شطآن الدنيا والآخرة، ربما كان يدعو دعوته هذه في دنياه بقلبٍ عاشق في لحظةِ استجابة، فكان من هذا المزيج أن استطاع أن يعبر الأزمان ويزور مكانه المعشوق كل ليلة لآلاف آلاف السنين.

قبل موته بسنتين نزح من شدة الاقتتال إلى منطقة سيدي خليفة حيث استأجر بيتاً بعيداً في اتساعٍ ضاق به وهو الذي عاش في ازدحامٍ وضيق شوارع عدّها مملكته الواسعة، كان مسكن نزوحه جهة الجبل، وهو الذي تمنى أن يكون جهة البحر، لكن هذا ما وجد وسط كثرة الطلبات على السكن من النازحين وغلاء الأسعار من الفاجرين، كان منزله في مزرعةٍ نائية صغيرة، تكثر فيها شجرات الزيتون والرمان، وعريشتين من عنب زويتينة الأسود، يفرح من يصف له بيته أنه في جنة، فيرد أنه في ضيق، لأنه كان يصف، سمكة تموت لو خرجت من البحر، كان يسمع الأخبار المحلية بهوس وقلق:

-اختفت اليوم عمارة كذا.

يتساءل،

-اختفت، يعني لم تنهار أو تسقط أو تقصف.

-اختفى اليوم شارع كذا.

-كيف اختفى، هل المذيعين الجدد مساطيل إلى هذه الدرجة، رحم الله مذيعينا الأولين في قوة لغتهم وفخامة أدائهم وحلاوة صوتهم، أما مذيعي اليوم، فلا لغة ولا أداء ولا حلاوة، وفوق كل ذلك تحريرٌ إخباريٌّ غبي.

لا يمل كل مساء من قيادة سيارته وسط الازدحام الشديد لطريق الشرق الوحيد المفتوح للمدينة كلها، بعد إغلاق كل طرقها الأخرى المؤدية إليها، يقضي ساعاتٍ وسط الازدحام ليصل إلى منطقة البِركة حيث المقهى الذي يجتمع فيه مع أصدقائه وجيرانه الذين تفرقوا ونزحوا من شدة الاقتتال، وعوّد نفسه ألا ييأس ولا يمل وقد فتح المذياع على الإذاعات المحلية الذي كان شديد الانتقاد لأدائها، لكنه يحب أن يسمع اتصالات المواطنين لعل في شكواهم عزاءً لضيقه في أزمة النزوح هذه.

في المقهى، تتداخل عشرات القصص والتذمرات مع روائح القهوة العربية والمكياطة والكابتشينو، وكان يحلو له أن يصف حكايا القهوة التي تبدأ بعد المغرب مع ثلته، بقصص الكابتش، التي تتشابه كلها في التذمر والأسى والشكوى، وتنتهي كلها عند تعليقاتٍ ثابتة تنزل كعباراتِ نهاية فيلم:

-الناس كشفتها الأزمة.

في أحايين كثيرة كان يحلو لأصدقائه أن يأتون إليه ويتسامرون في تلك المزرعة الملحقة ببيته الذي يستأجر، لكن كان كثيراً ما يحدث أن يدخل عبد الفتاح إلى البيت ولا يخرج، يسألون عنه أولاده زوجته .. لقد اختفى.

حدث ذلك عدة مرات، وفي تالي كل ليلة اختفاء يجدونه في البيت، يسألونه:

-أين كنت، دوختنا يا افتوحة؟

-مش عارف لقيت روحي فوق.

-فوق؟ فوق شنو؟؟ سلامٌ قول من رب رحيم.

-نحكيلكم جديات

-باهي احكي وتوا انصدقوا..

-مرات نلقى حبل يدلّى من السماء نمسكه ونلقى روحي فوق..

-افتوحة كنك؟؟

-هذا إللي صار..

تكرر الموقف، وظنه ربعه أنه جُن، حتى أنه ذات يومٍ قال:

-يا جماعة، كنت نسمع في النشرات أن عمارة كذا وكذا اختفين، نقول بالك خطأ في الصياغة، لكن لما طلعت فوق لقيتهن.

-يا راجل وحد الله

-لا إله إلا الله.

تذكر عبد الفتاح القادم من العالم الآخر هذه الأحداث التي عايشها قبل مماته في مدينة بنغازي التي زعقت في وجهها الحرب الذميمة كما تزعق في وجهك امرأة

فاجرة لأي سببٍ كان، جلس بجسده الذي يظن على حافة الكورنيش الرخامية، وجهه نحو البحر، وظهره لمدينةٍ مرّ عليها عصورٌ وعصور بعد موته، لكنه ظل حبيس ذكرياته، وابتسم عندما اكتشف أصدقاءه سبب اختفائه الفجائي تلك الأيام.

اتفق الجميع أن يراقبوا صاحبهم عبد الفتاح، ووزعوا أنفسهم باتفاق مع أبنائه وزوجه في أنحاء المزرعة، ليروا كيف يختفي الرجل، وكانت المفاجأة ... حبلٌ يتدلى له من السماء، نعم حبلٌ يتدلى له من السماء، يُمسِك طرفه، ويصعد به إلى أعلى، كاد يغشى على معظمهم، قال خامسهم:

-عبد الفتاح (فقيه)...

بعد ساعة يعود الرجل، لكن ليس محملاً بشيء كما ظنوا، يعود بيديه، وبألف ألف قصةٍ يرويها لهم عما شاهده في السماء، المدن التي يدمرها البشرُ على الأرض، تعمر في السماء حتى تنتهي الحرب، وتهبط أجمل مما كانت، العمارات التي تنهار أو تختفي، يتدلى نفس الحبل ليأخذها ويرفعها أمانة لسكانٍ نزحوا عنها عندما زعقت تلك المرأة في وجههم، الأعلى مخبأ كل جميل، انتظروا واصبروا ستهبط المدن من مثواها حين تهدأ النفوس، وتنتهي الحرب.

طلب بعضهم أن يصعد معه ليطمئن على بيته، لكن الحبل خُصص لعبد الفتاح، فكلما اقترب منه شخص، نفرته قوة لترميه أمتاراً، وعبد الفتاح وحده من يقترب، الحبل المُدلى من السماء تدلّى لعبد الفتاح فقط، دون أن يعرف حتى هو نفسه لماذا؟، وكل من سأل عن ذلك يجيبه أن أمه دعت له دعوة مستجابة في ليلة القدر.

الفجر يقترب عند بحر الشابي حيث يجلس عبد الفتاح يشتم رائحته، ملأ جسده الذي يظن بهوائه ليروي عشقاً اعتراه لهذا البحر، نظر يساره إلى الميناء، ثم استدار رافعاً رجليه التي يظن من المقعد الرخامي ليمشي نحو ضريحه الذي شيدوه له معتقدين أنه (فقيه)، سار قاطعاً طريق البحر الذي يذوب في هذه الساعات مع أضواء المصابيح الصفراء، وهو ينظر إلى بنغازي في عصورٍ لم تأتِ بعد، فتح باب ضريحه الرخامي، وأنزل رجليه إلى قبره، تمدد وسحب اللحد الثقيل فوقه وغفا في عالمه ليصحو في الليلة القادمة دون أن يراه أحد.

2015/9/15

شُجَيرةٌ طين القلب

حسام الثني

في الأصيل، زرعَ والدي شجرةً...

شجرةً طِفلةً وديعةً. كُنَّا مُبتهجين حولها حين قالَ: (هذه أختكم شجرة.. تعلّموا أن تحبّوها صادقين.). كانت لطيفة بقدر لا يمكن معه مقاومةُ الوقوعِ فيها.

على طريقة الأشياء النادرة الناعمة حافظ فَرعُها على مسافة غامضة بين عناصر الأُفق. حتى تلك التي تبدو بعيدة لم تُخفِ رغبتَها في التَّودُّد إليها بخجل. ببساطة، كانت أختُنا الجديدةُ مركزَ الكون.

-أوه.. بابا... انظر إلى أزهارها الزرقاء لقد تفتَّحتْ.

أغلقت الشمسُ دكانَ النهار. سارت على امتداد شارع المَظَلَّات وأطفأت لحمها بهدوء في الماء. فيما جَعَّدَ والدي عينيه على اتساع الشفق. مسح جبينَه بكمه المُخضَّب بالتسامح وبدت لطخاتُ الطين كما لو أنّها علامةٌ على قدوم زائر شؤم.

في أول الليل دَقَّ الرّعبُ البابَ. تجمّدت عقاربُ الساعة.. لم نَفتح وما كنَّا نقدر. لكن... بطريقة ما عرف الزائرُ الغامضُ الطريقَ إلى الطاولة الخشبية وسْط البيت:

- بحقِّ الله... ماذا تريد مِنَّا؟!

-

- إنها ليست للبيع.. أرجوك اتركنا بسلام.

-

فتح والدي الخائفُ البابَ. وبدا مستعدًّا لنتيجة المعركة الخاسرة.

مسَح الزائرُ لحيتَه الزرقاءَ الطويلةَ هادئًا قبل الخروج. وفي منتصف خطواته الثقيلة الملطّخة بالطين من الكرسي إلى الباب وقَفَ وخَطَّ بعصاهُ الخَيزُرانَ على الأرض سهمًا باتجاه واحد... ورَحَلَ صامتًا.

تحرَّكت عقارب الساعة من جديد.. فيما أُزيح الزمن خَلفًا بقدر الدقائق التي سرقها الضيف اللص. في آخر الليل اختفت أختُنا شجرةٌ من أمام البيت وتفرّع السهمُ إلى ثلاثةٍ:

يشير حيثُ لا اتجاهَ.

يشير إلى العناصر البعيدة التي دائمًا على مسافة ثابتة من أختنا شجرة.

باتجاه شارع المَظَلَّات.

بمجرد وعينا بحدود المِحنةِ والدقائقِ المسروقةِ من ساعتنا ركضنا متتبّعين آثار الطين.. سألنا الليل. سألنا الدرب والعناصر. سألنا مركز الكون. كان مركزُ الكون ينزاح باتصال يوحي بحركة الشجرة المسروقة غدرًا.. تتبّعنا آثار الطين.. يا طين، أيها الطين: أين أختنا؟

في شارع المَظلّات وجدنا على الأرض زهرةً زرقاءَ مُتفتّحةً. وبدا من الحنين المنبعث مِنَّا إليها أنّنا في المركز تماما. كُنّا في المكان ذاته الذي يرتكزُ فيه الزائرُ اللصُّ.. ولولا الدقائق المسروقةُ غدرًا من ساعتنا لكُنَّا في ذاتِ الزمان.. زائرُ الشؤمِ الغامضُ:

يعرف جيدًا متى يجيء.

يعرف جيدًا كم يسرقُ من دقائقَ.

أيتها الشمس...

يا شمسُ، لُطفًا..

افتحي دكّان ساعات النهار لِنَبْتَعْ دقائق إضافية.

يا شمسُ،

لا تُطفئي رموشَنا في كُحل الليل

فزائرُه الغامضُ

يفرِدُ شريطَ الزمن

ويغشُّ بَصمةَ المضارع.

لقد عُدنا يا شمسُ دون أن نجد أُختَنا التي تعلّمنا أن نحبّها صادقين. ودون دقائقِنا المسروقةِ كلَّ يوم!

في أصيل اليوم التالي زرعَ والدي – كعادته - شجرةً...

كُنَّا مُبتهجين حولها حين قالَ: (هذه أختكم شجرة.. تعلّموا أن تحبّوها صادقين.)

.....

25. يوليو. 2014



إبداعات الشعر

- سيد الدهشات - عمر عبدالدائم
- دعـاء - جمعة عبدالعليم
- يَا رَسُولَ الْهَوَى وَ وَهْمَ الْحَيَارَى - فتحي بو امنيصير
- دمـاء ودمـوع - ميلاد عمر المزوغي
- اغتصاب وردة حمراء - رأفت بالخير

سيد الدهشات

عمر عبدالدائم

افرِد جناحَيكَ حلّـق في أعَالِيها

بئسَ السماءُ سماءٌ لم تكـن فيها

..

افرِد جناحيك وامنح لونَ زُرقتِها

بُعداً جديداً ومعنىً في معانيها

..

وعانق الشمسَ واغزل من جدائلها

قصيدَ حُبٍّ وأبيـاتٍ تُحاكيها

..

واسكب رحيقكَ يزهو الياسمينُ بهِ

وانشر عبيرَك يُذكي عِطرَهُ تِيها

..

وابعث رسائلَ للعشـاقِ تحمِلُها

حمائمُ الشوقِ والأشعـارُ ترويها

..

يا أنت يا سيّدَ الدهشاتِ يا أملاً

للحابسينَ دُموعاً في مآقيـها

..

للساكنينَ بلادَ الخـوفِ تلعنُهم

أيّامُها ولياليِ اليـأسِ تطويها

..

للواقفـين طوابيراً مُحنّطةً

للشاربين خنوعاً من سواقيها

..

كم كبّلوك وظنّوا أنـهم حجبوا

شمسَ الحقيقةِ أو أخفَوا تجلّيها

..

وهل سيحجُبُها كفٌّ إذا سَطَعَتْ؟

أو يستطيع بغربالٍ يُغطيِّها؟

..

كم طعنةٍ من صديقٍ بِتَّ تَستُرها

وطعنةٍ من يد الأعـداءِ تُبدِيها

..

فاصدع بما أمَرَ العشقُ القديمُ بهِ

واكتب قصيدتَك الأبهى، نُغنّيها

..

وامنح قلوبَ العذارَى بعضَ أمنيةٍ

وارفق بليلِ الحيارَى في قوافيها

دعاء

شعر جمعة عبدالعليم

يا الله

أريد أن أقول كلاماً يقولني

ولا يبعث الحزن

في قلوب أحبائي

لا أريده كلاماً يثير المشاعر

أريدهم أن يقرأوه نبوءة عرّاف

نصيحة عارف

أو رؤيا نبي

يا الله

أنت الذي علمتني الأسماء

دعني أعددها

دون أن يضعني البسطاء

في خانة المتشائمين

دون أن يحسبني أحدٌ على أحد

أو يتهمني الغلاة بالكفر

يا الله

أنت من خلقتها من ضلعي

وظل مكانه في الصدر

شاغراً حتى الآن

فاسمح لي أن أعشق حبيبتي

كما يُعشق الضلع الهارب من الصدر

يا الله

كم سوّلت لي نفسي

فابعث لي غرابا

يواري سوءة هذه الحرب

إني صرت من النادمين

يا الله

العذاب حق من حقوقك

فلماذا يحرقون البيوت

ويشرّدون الأطفال في الفيافي الباردة

يجوعنهم يا الله

يا الله ألست وحدك

من يطعم من جوع

ويؤَمّن من خوف

فكيف ترتعش النساء تحت أزيز القنابل

وتفزع القبّرات

تاركة بيضها لقسوة الأقدام..

يا الله

ثمة نملة غيرت سير نبي

أتحطِمُنا سنابك الجهل

ونحن غافلون؟

يَا رَسُولَ الْهَوَى ووَهْمَ الْحَيَارَى

فتحي بو امنيصير

يَا رَسُولَ الْهَوَى ووَهْمَ الْحَيَارَى

تِهْ وَحِيداً أَوِ اقْتَفِي الآثَارَا

*

أَيْنَ مِنِّي خَيَالُ إِلْفٍ بَعِيدٍ

يأْنَفُ الْلَيْلَ زَائِراً ومَزَارَا

*

يَا تُرَى مَنْ أَفْتَاهُ بِالْبُعْدِ عَنِّي

أَمَ بِيُوعاً لِلْحُبِّ وَاسْتِكْبَارَا

*

مَا مَلَلْنَاكِ إِذْ غَضِبْتِ وَلَكِنْ

قَدْ تَقَاسَمْنَا الْوَقْتَ والأَدْوَارَا

*

غُرْبَتِي عَنْكِ مَا كَفَتْنِي انْتِظَاراً

جَاوَزَتْنِي لِتَهْتِكَ الْأَسْتَارَا

لَا أُطِيقُ النَّوَى وَقُرْبُكِ كَأْسٌ

مِنْ نَبِيذٍ يَسْتَلْهِمُ الأَفْكَارَا

*

آيَةُ الْكَأْسِ أَنْ تَدُورَ يَمِيناً

فَانْتَشَيْنَا بِهَا وَتُهْنَا يَسَارَا

*

عَلِّلِينِي فَقَدْ فَقَدْتُ اصْطِبَارِي

واذْكُرِينِي فِي جَانِبِ الْقَلْبِ نَارَا

*

حَدِّثِينِي عَنِ الْهَوَى واسْأَلِينِي

أَمْ لِغَيْرِي تَذَلُّلاً وانْكِسَارَا

*

فَجَمَالُ الْحِسَانِ ثَوْبٌ مُعَارٌ

هُنَّ مِنْهُ خَمْرٌ وَنَحْنُ السُّكَارَى

*

كَيْفَ أَسْلُو وَلَوْعَتِي وَاكْتِئَابِي

حَمَّلَتْنِي الْيَرَاعَ وَالأَشْعَارَا

*

يَا عُيُونِي سَلِي صُرُوفَ اللَّيَالِي

واسْأَلِي عَنْهَا يَا جُفُونِي النَّهَارَا

*

إِنَّمَا رِفْقَةُ الْغَوَانِي تَبَاهٍ

وَغَرَامٌ يَسْتَعْبِدُ الأَحْرَارَا

*

وَعَلَى حَالِهَا تَطُولُ دُرُوسِي

شَاطَرَتْنِي الْعُلُومَ والأَسْفَارَا

*

كُلُّ شَيْءٍ سِوَاكِ عِنْدِي كِتَابٌ

رَحِمَ اللهُ يَا كِتَابِي الْوَقَارَا

*

إسلام أباد 2018.09.30

دماء ودموع

ميلاد عمر المزوغي

قالـوا ابتسم قلت الدماء تسـيلُ
والعـين تذرف دمعها كالنيـلُ

جفّـت مآقـي الحالمين بـ" عِزّةٍ "
فـإذا بـهم متشـرد وذليـلُ

قالـوا ابتسم، فالحـيّ يأكل رزقه
من مات فات، لا تكثر التهويلُ

قلـت، وأيـم الله اي مصيـبة
نـزلت بقوم خلتهم هابـيلُ

وطن تحطم وإنداست كـرامـته
سود القلوب، مـن نسل قابـيلُ

عمي البصيرة والأبصار مذ فتئوا

قد كفّروا التوراة والقرآن والإنجيلُ

قالوا ابتسم، فالرب نافـذٌ أمرهُ

وعلـيك بالتكـبير والتـهلـيلُ

قلت القيامة ازلفت يا صاحبـي

والرب يغفر ذنب كـل قتيلُ

اغتصاب وردة حمراء

رأفت بالخير

وردةٌ حمراء

فوق كرسي قصي

تصرخُ بصوت شفاف

وزجاجةُ عطر نسائي

مهشمةٌ

على خشبة المشرب

حيث تتصارع كؤوس المتعة

في حانة صغيرة

غطتها رائحة الرغبة وعرق السكارى

وقلبي

يتمتع باغتصاب الوردة الحمراء

مرات ومرات

فوق حطام زجاجة العطر

دون أن يقترب منها

والساقي الحقير

لا يرحمني

يغتصب عقلي

في لحظة نشوتي

ويسألني:

هل تريد كأسا آخر من الفودكا؟

متـابعـات

- رابطة الادباء والكتاب الليبيين تشارك في أعمال المؤتمر العام الـ27 للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب
- اتفاقيات تعاون ثقافي توقعها رابطة الأدباء والكتاب الليبيين
- صدور النص الليبي الحديث بالإنجليزية
- الساحة الثقافية الليبية تفقد أحد رموزها الأدبية
- الشاعر فرج أبوشينة في ذمة اللّه
- أدباء وكتاب ليبيا يحتفون باليوم العالمي للشعر

رابطة الادباء والكتاب الليبيين
تشارك في أعمال المؤتمر العام الـ27
للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب

شاركت رابطة الأدباء والكتاب الليبيين، خلال الفترة من 19 إلى 22 فبراير 2019، في أعمال المؤتمر العام 27 للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بمشاركة 16 وفدا عربيا يمثلون اتحادات وروابط ونوادي وأسر الكتاب العرب. وتكون وفد الرابطة المشارك من كلٍ من: د.خليفة احواس، رئيس الرابطة المكلف، الأستاذ محمد المسلاتي، الشاعر عمر عبدالدائم، الشاعر والناقد رامز النويصري، الباحث د.أبوبكر الهاشمي.

الافتتاح

افتتح المؤتمر بقاعة الماسة، بفندق السعديات روتانا، بمدينة (أبوظبي)، حيث أدار حفل الافتتاح الفنان والمخرج الإماراتي "د.حبيب غلوم"، الذي رحب بالحضور ليترك المنبر للسيد "نهيان بن مبارك آل نهيان"، وزير التسامح بدولة الإمارات العربية المتحدة، الذي رحب بالحضور، ومن بعد ركز في كلمته على أهمية التسامح في عام التسامح، وأهمية دور الكاتب والمثقف في نشر ثقافة التسامح، وأن يكون التسامح مبدأ عمل ومنهاج تفكير.

من بعد أُعلن عن نتائج جائزة الاتحاد العام، وتكريم الفائزين، حيث جاءت النتائج كالتالي: جائزة القدس، مناصفة بين، الباحث د.يوسف الحسن، من الإمارات، والسيد لوججين، وهو مترجم وعضو كتاب روسيا. أما جائزة عرب 48، فكانت مناصفة بين الشاعرين: السامي مهنى، معين شلبية.

الدكتور حبيب الصائغ، الأمين العام للاتحاد العام، رحب في بداية كلمته بالحضور. وتطرق في كلمته إلى أهمية دور الثقافة في توحيد ما فرقته السياسة، وأن القضية الفلسطينية هي القضية الأهم، وأنه من حق المثقف أن يحلم، وسيتحقق الحلم.

كلمة الوفود المشاركة، ألقاها السيد "وجيه فانوس"، نائب الأمين العام،

والأمين العام لاتحاد الكتاب اللبنانيين، حيث تناول في كلمته أهمية هذا اللقاء، ودور المثقف الذي يعمل خارج ما تفرضه السياسة وتمارسه على أرض الواقع. ثم ركز في نهاية كلمته، على مجموعة من النقاط التي سيتم مناقشتها ضمن جدول أعمال المؤتمر وهي؛

نشر الكتب والإصدارات، صندوق الكاتب العربي؛ الذي يهتم بدعم حالات المرض، ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأجنبية، مثنياً على جهد مكتب الترجمة بالاتحاد، العضوية العربية، وهو مشروع بطاقة للأديب والكاتب بمثابة جواز السفر.

الفعاليات المصاحبة

أقيمت على هامش أعمال المؤتمر، مناشط ثقافية مصاحبة تمثلت في:

ندوة (ثقافة التسامح وبناء الهوية بين الأنا والآخر) .
مهرجان (ناصر جبران الشعري)، والتي تنطلق مساء اليوم.

في ندوة التسامح جاءت مشاركة الرابطة من خلال الباحث "د.أبوبكر الهاشمي"، وورقته المعنونة (التنازع بين مفهومي الثقافة والحضارة)، والتي لاقت استحسان غدارة الندوة والحضور.

أما المشاركة الشعرية فكانت لكل من الشاعر "عمر عبدالدائم"، والشاعر "رامز النويصري"، من خلال مهرجان (ناصر جبران الشعري).

الاختتام

في ختام أعمال المؤتمر تم إلقاء البيان الختامي والتوصيات، التي تركزت حول أهمية دور الأديب والكاتب، والثقافة تجمع ما تفرقه السياسة، كما أكد البيان على رفض التطبيع مع العدو الإسرائيلي، وأهمية نشر ثقافة التسامح.

هذا وقد تم خلال جلسات المؤتمر، إعادة اختيار الشاعر الإماراتي حبيب الصائغ، أمينا عاما للاتحاد. كما وتم اعتماد النظام الأساسي للاتحاد في صيغته الجديدة، وزيادة عدد النواب إلى ثلاث، تم اختيارهم من كل من: الجزائر، سوريا، عمان.

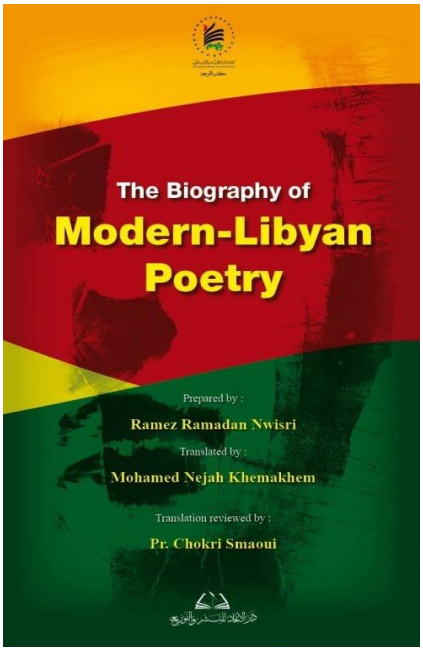
اتفاقيات تعاون ثقافي توقعها رابطة الأدباء والكتاب الليبيين

في إطار سعي رابطة الأدباء والكتاب الليبيين، لتفعيل دورها، والعمل على تطوير عملها الثقافي، قامت الرابطة خلال المدة الماضية بتوقيع اتفاقيتين ثقافيتين.

ففي طريق عودة وفد رابطة الأدباء والكتاب الليبيين المشارك في أعمال المؤتمر العام الـ27 للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، تم زيارة مقر مجمع ليبيا للدراسات المتقدمة، بالعاصمة التونسية، حيث تم خلال هذا اللقاء الذي كان مساء 24 يناير 2019، توقيع اتفاقية تعاون مشترك، للتعاون في المجالات الثقافية والبحثيّة والعلميّة، وإبراز دور الكتاب والأديب في نشر ثقافة السّلم والتّصالح والمحبّة.

كما وزار وفد الرابطة، مقر اتحاد الكتاب التونسيين، صباح 25 يناير 2019، وتم خلال هذه الزيارة التوقيع على اتفاق تعاون ثقافي بين الجانبين/ تمثل في توحيد المواقف والجهود، وما يتعلق بالمناشط الأدبية والثقافية، والعمل الثقافي والنشر.

صدور سيرة النص الليبي الحديث بالإنجليزية



عن مكتب الترجمة التابع للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، صدر كتاب (النص الليبي الحديث) في ترجمة للغة الإنجليزية، ضمن مشروع الترجمة الذي يتبناه الاتحاد، ويشرف عليه الشاعر "صلاح الدين الحمادي" رئيس اتحاد الكتاب التونسيين.

الكتاب من إعداد وتقديم الشاعر والناقد "رامز النويصري"، وجمع بين غلافيه مجموعة من النصوص الشعرية الحديثة لمجموع 34 شاعر ليبي، يمثلون تجربة الشعر الحديث، والذي حاول فيه المعد تقديم بانوراما عن هذه التجربة، بالرغم من اشتراطات اللجنة في حيث الحجم والكم.

الكتاب مكسب للأدب الليبي، والتجربة الشعرية الليبية، للتعريف به عالمياً، خاصة وإن الكتاب الثاني والخاص بالقصة القصيرة في ليبيا تحت التجهيز، وهو مترجم إلى اللغة الإنجليزية.

الجدير بالذكر، إن الكتاب وزع ضمن أعمال المؤتمر الـ27 للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، والفعاليات المصاحبة له، بـ(أبو ظبي)، بدولة الإمارات. وهو من ترجمة المترجم التونسي "محمد نجاح خماخم"، ومراجعة الأستاذ "شكري سماوي"، وصدر عن دار الاتحاد للنشر والتوزيع، بتونس.

الساحة الثقافية الليبية
تفقد أحد رموزها الأدبية

فقدت الساحة الثقافية الليبية، أحد رموزها الأعلام، الدكتور "محمد مسعود جبران"، وذلك في 9 فبراير 2019، في العاصمة التونسية، عن عمر ناهز الـ73 عاماً، بعد رحل عطاء علمية كبيرة.

الدكتور "محمد مسعود جبران"، ولد بمدينة طرابلس في العام 1946. حيث تلقى تعليمه في طرابلس، وحصل على دبلوم مدرسة الصحافة من مدارس المراسلات المصرية 1962، وتخرج في معهد المعلمين بطرابلس 1968، ومن بعد حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة طرابلس 1975. نال درجة الماجستير في الأدب العربي من جامعة طرابلس (الفاتح سابقاً) 1982، والدكتوراه من جامعة محمد الخامس 1997.

عمل مدرسًا في التعليم العام وعضو هيئة تدريس في التعليم الجامعي 68 – 1991. كان أمين التحرير المساعد لمجلة البحوث التاريخية. نشر قصائده ومقالاته الثقافية، وبحوثه العلمية المختلفة في الدوريات الليبية والعربية. شارك في كثير من المؤتمرات والندوات الأدبية والعلمية داخل ليبيا وخارجها. وحالياً رئيس اللجنة التسيرية بمجمع اللغة العربية.

من مؤلفاته:

1 -أحمد الفقيه حسن (الحفيد) 1895 . 1975: حياته وأدبه.

2 -محمد كامل بن مصطفى وأثره في الحياة الفكرية في ليبيا.

3 -مصطفى بن زكري في أطوار حياته وملامح أدبه.

4 -أحمد الفقيه حسن (الجد) وتحقيق ما تبقى من آثاره ووثائقه. دراسة وتحقيق.

5 -سليمان الباروني: (آثاره).

6 -سبك المقال لفك العقال، تأليف عبد الواحد محمد بن الطواح، (القرن 8 هـ). تحقيق ودراسة.

7 -الأستاذ محمد بن مسعود فشيكة (1904 . 1990): كلمات في تأبينه وبيان آثاره.

8 -الجوالات: من شعر مالك بن المرحل الأندلسي (604 . 699 هـ). تحقيق ودراسة.

9 -فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب: (المضامين والخصائص الأسلوبية).

10 -عبد الواحد بن الطواح من الأعلام المغمورين في القرن الثامن الهجري.

11 -اللغة العربية: قواعد . تدريبات . نصوص. (بالاشتراك مع د. عبد الله الكيش، ود. عبد الحميد الهرامة) .

12 -مالك بن المرحل أديب العدوتين (604 . 699 هـ): دراسة تحليلية في أخباره، وتحقيق نصوصه الأدبية الباقية.

13 -علي الفقيه حسن (1898 . 1985): دراسة في جهوده العلمية والسياسية مع جمع آثاره العلمية المتبقية.

14 -محمد عبد الله السني (1268 . 1351هـ / 1851 . 1932م): ترجمته وتحقيق ما تبقى من آثاره .

15 -أبحاث وتحقيقات في تراث الغرب الإسلامي.

16 -إيضاح المبهم من لامية العجم. (تأليف أبي جمعة سعيد الماغوسي). دراسة وتحقيق.

17 -اللمحة البدرية في الدولة النصرية. (تأليف أبي عبد الله محمد لسان الدين ابن الخطيب 713 . 776 هـ). دراسة وتحقيق.

18 -علي بن زياد الطرابلسي ودوره في نشر المذهب المالكي في القرن الثاني الهجري.

الشاعر فرج أبوشينة في ذمة اللّه

عن عمر يناهز الـ53 عاماً، توفي بمدينة الخمس، الشاعر "فرج أبوشبنة" بعد أن تفاقم وضعه الصحي المعتل منذ سنوات وتأثره بوفاة والده التي كانت قبل يومين من تاريخ وفاته في؛ السبت 9 مارس 2019.

وولد الشاعر "فرج بشير أبو شينة" بمدينة الخمس في العام 1965، حيث درس بها مراحل تعليمه الأولى، قبل التحاقه بالكلية العسكرية، ليتخرج منها في العام 1989، برتبة ملازم، وبدرجة بكالوريوس علوم عسكرية.

والشاعر من شعراء ليبيا المتميزين في كتابة الشعر الحديث، قصيدة النثر، ومن رواد تجربة كتابة قصيدة الومضة، وله تجربة في الفن التشكيلي .

شارك الراحل في كثير من الأمسيات والملتقيات الثقافية والأدبية، وهو عضو رابطة الأدباء والكتاب الليبيين، وعضو مؤسس في نادي القرية الثقافي في مدينة الخمس، وساهم مع آخرين في إثراء الحركة الثقافية في مدينته الخمس.

من إصداراته:

-الصعود من أسفل- شعر/ 1998.

-العالم يستبدل ثيابه – شعر/ 2000.

-اهتداءات غزال يركض- شعر/ 2000.

-نزاهة السم- شعر/ 2004.

-مرافعة ضد النوم – شعر/ 2005.

-لأن السرة محكمة الغلق- شعر/ 2008.

-الأعمال الشعرية- الجزء الأول.

أدباء وكتاب ليبيا
يحتفون باليوم العالمي للشعر

يصادق الـ21 من مارس من كل عام، اليوم العالمي للشعر، والذي أعلنته منظمة اليونسكو في العام 1999، والهدف من هذا اليوم هو تعزيز القراءة والكتابة ونشر وتدريس الشعر في جميع أنحاء العالم.

بهذه المناسبة، أقيمت مجموعة من اللقاءات الشعرية الخاصة بالمناسبة، ففي مدينة طرابلس، أقامت الجمعية الليبية للآداب والفنون، احتفالها بهذه المناسبة، والذي أرادتها أن يكون مختلفاً عن المعتاد، فكان اللقاء تعريفاً بالتجربة الشعرية الليبية، وشعراء ليبيا، من خلال مجموعة من القراءات الشعرية التي تعكس تطور الشعر ومدارسه الشعرية.

في بنغازي، دعى تجمع تاناروت للإبداع الليبي، إلى أمسية شعرية، التقى فيها الحضور بالشاعرة والقاصة "رحاب شنيب"، والشاعر "سراج الدين الورفلي". في هذه الأمسية التذي تألق فيها الشعر وحلق بالحضور الذي انتشى بنصوص الشاعرين.

أما مؤسسة الشيخ الطاهر الزاوية الخيرية، فقد اختارت هذا اليوم للإعلان عن أسماء الفائزين بجائزة الشيخ الطاهر_الزاوي للشعر الفصيح (الشعر ديوان العرب، الدورة الأولى – دورة الشاعر أحمد البُهلول)، وجاءت نتائج المسابقة كالتالي :

–الترتيب الأول: الشاعرة/ فاطمة الزهراء مفتاح أعموم
–الترتيب الثاني: الشاعر/ هود عبدالكريم الأماني
–الترتيب الثالث: الشاعر/ أحمد علي الفاخري
–الترتيب الرابع: الشاعر/ محمود اردیس العوامي
–الترتيب الخامس: الشاعر/ نوري عبدالله القايد

ملف العدد القادم

ثقافة الاختلاف

تتميز المجتمعات المتقدمة عن سواها بسمات كثيرة، منها شيوع الحوار بين مكوناتها. مقابل ذلك، يلاحظ انتشار خطاب الإقصاء وميل الأفراد نحو رفض الرأي المخالف في المجتمعات المتخلفة. وبين من يرى في الاختلاف نعمة ومصدر غنى لا يمكن سوى أن يساعد على بروز أنماط تفكير جديدة، وبين من يعتقد أن الحقيقة وحيدة ومطلقة وهي غالبا ما تكون بجانبه، تتعدد وجهات النظر بخصوص مفهوم الاختلاف، من هذا المبدأ تفتح مجلة الفصول الأربعة ملف (ثقافة الاختلاف) موضوعاً لمحلفها القادم! والتساؤل هل موضوع الاختلاف فكرة أو ثقافة أو معتقدا أو مبدأ .

محاور الملف:

المجتمع وثقافة الاختلاف

الأدب وثقافة الاختلاف

محددات وإبعاد الثقافة والاختلاف الثقافي

الثورة المعلوماتية والتواصل والانفتاح والاختلاف

ختامها مسك

- موسوعة الجهل النسبي – د.الصديق بودوارة.

موسوعة الجهل النسبي

د. الصديق بودوارة

. 1 .

مجرد صفاء الجو، وخلو سماء عينيك من الغيوم، لا يعني وضوح الرؤية.

أحياناً تضطرب مفاهيمك، وتغيب عنك واضحات الحقائق، وتحتاج في لحظة بعينها إلى أن ينير لك غيرك الدرب، كي لا تتمادى في الخطأ .

. 2 .

دائماً يُطرح نفس السؤال، ونحن نتابع " تسونامي" التجهم عبر الفضائيات، ونراقب الوجوه العابسة وهي تشرعن للقسوة والشر، ثم تصنع من الاسلام مشجباً تعلق عليه الرؤوس المقطوعة، دائماً تطرح علامات الاستفهام نفسها، ويطل من جديد ذلك السؤال:

لماذا يحرص الكثيرون على إخفاء تعاليم الرحمة من أدبيات الاسلام؟ وكيف تمكن سادة الاستبداد الجدد من مواراة آيات المودة والرحمة والتعايش بين البشر؟ وباي قدرةٍ خارقةٍ استطاعوا أن يطمروا من كتب السيرة آلاف الروايات عن قصص مذهلة للتراحم والتسامح بين الناس؟

. 3 .

(الجهل ليس شراً مطلقاً..

أحياناً نبني من جهلنا بيتاً نأوي إليه، نوقد نار التجاهل، ونتكئ على لامبالاتنا بكل شيء، أثناء ذلك، نعيش سعداء، إلى أن نتعلم من جديد).

.4.

شخصياً، اعترف لهؤلاء " الأشاوس " بقدرةٍ مذهلةٍ على "التجهيل" وليته هذه المر تجهيلاً إجبارياً، إنهم " يجهلونك" باختيارك وبرضاك الكامل، والوسائل بلا عدد.

قد يجهلونك بمسابقةٍ جائزتها الأولى سيارة فارهة، أو يجهلونك بآخر اصدارات "آيفون"، وربما يجهلونك حتى بمجلدٍ كامل من سلسلة "عالم المعرفة "، من قال إن المعرفة لا تكون أحياناً طريقاً ملوناً يقودك إلى الجهل

.5.

ولكي لا تخدعنا جوائز السيارات الفارهة، ولا آخر إصدارات الآيفون، دعوني أخبركم شيئاً عن مثالٍ رائع للتعايش، لم يتطوع أحد المنظرين وجهابذة الكراهية بإخبارنا عنه ولو بنصف حرف، دعوني أخبركم شيئاً عن "باقول الرومي" .

.6.

(باقول الرومي، مولى سعيد بن العاص كان نجاراً بالمدينة، روى عنه صالح مولى التوأمة: "أنه صنع لرسول الله صلى الله عليه وسلم منبره، من طرفاء، ثلاث درجات: القعدة ودرجتيه."

أخرجه الثلاثة، وقال أبو عمر: إسناده ليس بالقائم.)

في "أسد الغابة في معرفة الصحابة" لابن الأثير نكتشف -بعد أن نعرف أن "الطرفاء" هي نوع من خشب شجرة معينة- إن بصيصاً من النور يكمن هنا، بالتحديد، في باب الباء والألف، وغاية بداية المعرفة هنا هو موت الجهل، ذلك الجهل الذي يحكم فيما يحكم باستعباد غيرنا من الأمم، وهوانهم علينا، فها هو رسول أمة الاسلام وقد عاش معه في نفس المدينة نجار ماهر، فلم ير فيه سوى صاحب صنعة يمكن أن ينتفع الناس بصنعته.

لم يتعرض الرجل لخطرٍ يتهدده، ولم يدس له أحد على طرف رداءه ولا شرفه ولا عقيدته، بل أن رسول الأمة شخصياً يستعين به ليصنع له منبره الذي يخطب عليه للناس.

أحياناً يزول جهلك، أو ينحني قليلاً لبصيص نور المعرفة، فقط، لو كنت راغباً بأن يزول الجهل!!

.7.

لكن "باقول" ليس وحده مثال التسامح في الموروث الاسلامي، فأنت لو تحليت بروح التسامح في داخلك، فإنك توجد تتلمس بإحساسك تلك الرعشة الودودة التي تخبرك أن الكراهية هي ثقافة خراب، وأن الحقد والتوتر هما " سلاح كيمياوي" يحرق جذور الإبداع في صدرك، فهل يمكن لنا أن نحارب سلاحك الكيماوي البشع بقليلٍ من الحديث الودود عن "سفيان بن حرب"؟

.8.

من نهايات الجهل أن ينتهي بك اعتقادك إلى طريقٍ مسدود، وأن ترى في خصمك كائناً لا نهائي العداوة، وأن تحتكم في علاقتك به إلى حد السيف وحده، وأن تمضي طوال عمرك في مشوار الكراهية هذا، غير أنك سترجع في نهاية المطاف خائباً، وسوف تكتشف ذات يومٍ بعد أن تخسر كل شيء، أن الطرق المسدودة لا تؤدي إلى طريقٍ بعدها.

.9.

وتمعن الكراهية في دهاليز الجهل، وتغفل عن حقيقة التاريخ التي تخبرها بكل مودة أن رسول الاسلام شخصياً قد استعمل "سفيان بن حربٍ" على "نجران"، ووّلاه الصلاة والحرب.

إن رسول السماء لم يكن يصغي لثقافة البغض بأي حال. فالسماء التي يمطر غيمها على الجميع بلا تمييزٍ، لا تقيم للتعصب وزناً، ولا تساوم الكائنات من تحتها بقطرات المطر.

.10.

إن "معاوية بن أبي سفيان"، ورغم تاريخ والده الحافل في الحرب على الدين الجديد، آنذاك، يجد نفسه وقد استلم مهمة رسمية بالغة الخطورة، فلم يُدرج اسمه ضمن قوائم "أزلام النظام السابق"، ولا ضمن "فلول" الحزب المنحل، لقد كانت ثقافة التسامح تنتصر على الكراهية، ربما لأن رغبة البناء كانت أصدق وأكثر حضوراً من رغبة الانتقام آنذاك.

.11.

ويوجه الرسول الكريم مع أبي سفيان، رجلاً شاعراً يدعى "راشد بن عبدالله السلمي"، وحدث أن راشداً هذا وقع له أمر، فأنشد ابياتاً ذاع صيت أحدها، وهو ذلك الذي يقول:

وألقت عصاها واستقر بها النوى / كما قر عيناً بالإياب المسافرُ.

أنشد "السلمي هذا البيت، في حادثةٍ تخصه، وفي مناسبةٍ بعينها، لكن جهل من بعده بالمصداقية، ومعرفتهم بمعنى التقرب، وواسع علمهم بحكمة التزلف للقوي كي لا تنال منهم قوته، قدمت لنا نماذج تدعو للتأمل في فضيلة الجهل عندما يُذعن لسلطان المعرفة.

إن بيتاً في التاريخ لم يُستعمل بمقدارٍ من الجهل كما استعمل هذا البيت، والأمثلة بلا حصر. وبيتاً من الشعر لم يحظ بتسامح المعنيين به كما حظي هذا البيت أيضاً، فكيف نال هذا البيت كل هذا الكنز من نيل الرضى وافتعال السبب لكي تقر عين القلق، وتهدأ ثائرة المتشائم، وتلين قناة المضطرب؟

.12.

يخبرنا "أبو الفرج الرومي" أن الخليفة السفاح كان يخطب يوماً على المنبر، فسقطت منه العصا، موقفٌ محرج بلا شك، يتطير منه الأحباب، ويتشاءم من حدوثه الأعوان، وتنشرح له صدور الكارهين، لكن المعرفة الواسعة بجدوى الجهل تنقذ الموقف، إن أحد أفراد القطيع يقف فجأة وينشد البيت المسكين:

وألقت عصاها واستقر بها النوى / كما قر عيناً بالإياب المسافرُ.

هذا مثل من أمثلة، ولنغادر إلى الثاني قبل أن نغادر بيت القصيد..

.13.

"عبد الملك بن مروان"، يرسل "قتيبة بن مسلم" والياً على خراسان، فيدخل الوالي الجديد مسجد المدينة ويصعد المنبر مفتتحاً عهده مع الولاية، وأثناء ذلك تسقط من يده العصا، فيبدأ الهمس، ويتداول بين الحضور الغمز واللمز، يبدو أن العصى المتساقطة لا تخشع للولاة كما ينبغي.

لكن المعرفة القديمة تستيقظ من جديد، هنا، يسميها البعض سرعة البديهة، متجاهلين أنها علامة ومبعوث خفي للحاكم كي لا يستبد، ولكن، من يقرأ العلامات التي تأتي بها عصا تسقط فجأة من يد صاحبها؟ إن "قتيبة" يتدارك الأمر، ويعالج موقفه المحرج بمجرد بيتٍ من الشعر، هو ذاته نفس البيت:

وألقت عصاها واستقر بها النوى / كما قر عيناً بالإياب المسافرُ.

يا سرعة البديهة، كم تسرعين أحياناً نحو جهلٍ نستلذ به كالخدر قبل نومٍ طويل !!

.14.

ولكن، هل كانت هذه "الحيلة اللفظية" ستجدي لو أن الصدور خلت من مودة القبول ونية البعد عن التطير، وإحساس التجاوز وتهوين العظيم من النوازل؟ لا اعتقد، ولكم فيما يحدث اليوم ما لا يُحصى من العبرة والدروس.